МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Кафедра теории музыки

На правах рукописи

ДАУКЕЕВА Саида Диасовна

Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в трактате "Большая книга музыки"

Специальность 17.00.02 - музыкальное искусство

**Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения**

Том I

**Научный руководитель -
кандидат искусствоведения,
доцент В.С.Ценова**

**Москва
2000**

Содержание

I том

II том

Предисловие

Данная диссертация посвящена исследованию концепции музыкальной науки выдающегося арабо-мусульманского философа, учёного и музыкального теоретика ***Абу Насра Мухаммада ал-Фараби (870–950)*** в трактате ***"Большая книга музыки" - "Китаб ал-мусика ал-кабир"***. Величайший памятник эпохи "мусульманского ренессанса" (X в.), научный интерес к которому возник уже в средневековье (XI–XIII вв.) и, по мере развития музыкознания, возрастал и специализировался, вплоть до исследований последних десятилетий, рассматривается в работе в новом, ранее не освещённом ракурсе - как уникальный исторический опыт философского истолкования музыкальной науки. Проведённый в диссертации анализ теоретической системы и её методологии на основе выполненных автором переводов и комментариев "Большой книги музыки", имеют целью не только представление этой теории как целостной концепции, но и выявление её связей с философией и научным творчеством ал-Фараби. Существенной чертой исследования становится стремление автора проследить истоки музыкально-теоретического учения ал-Фараби и обрисовать духовно-интеллектуальные тенденции и проблематику средневековой арабской культуры, получившие непосредственное отражение в этом учении.

Диссертация состоит из двух частей, оформленных в виде отдельных томов. *Основная часть (I том)* содержит введение, три главы, заключение и список литературы. *Приложения к диссертации (II том)* включают комментированные переводы на русский язык фрагментов "Большой книги музыки", а также биографические сведения об ал-Фараби, переводы средневековых историографических очерков об учёном, словарь арабских музыкальных терминов, таблицы и нотные расшифровки.

В работе принята следующая система *ссылок на литературу*, помещённую в конце *I тома* диссертации: указание на источники по определённой теме даётся согласно нумерации в списке литературы - римскими цифрами обозначается один из двух основных разделов библиографии (на русском и западноевропейских языках, и на арабском языке), арабскими - их тематические подразделы; ссылки на конкретный источник содержат имя автора на языке оригинала, год выпуска и номера цитированных страниц.

При передаче оригинальных арабских терминов и понятий мы придерживаемся упрощённой транслитерации на основе русской графики, в которую введены знаки для звуков *'айн* (') и *хамза* (').

Подлинный исторический материал, использованный в диссертации, - оригинальные труды ал-Фараби, средневековые арабские источники о музыке, историографические и био-библографические сочинения, содержащие жизнеописания учёного, был собран и систематизирован автором во время специальной научной стажировки в Сирии (Дамаск), в октябре 1997 – июне 1998 гг. Находясь в Дамаске (городе, с которым связан последний период жизни и творчества ал-Фараби, и в котором он похоронен), нам удалось ознакомиться с основными и рукописными фондами Библиотек ал-'Асад и аз-Захирийа, услышать в живом звучании многие из описанных Фараби инструментов и составить представление о современном музыкальном искусстве на арабском Востоке, традиции которого восходят к эпохе средневековья.

Автор выражает глубокую признательность кандидату филологических наук, доценту кафедры арабской филологии Института стран Азии и Африки при МГУ им. М.В.Ломоносова М.С.Киктеву, лекции которого по арабской историографии и истории арабской литературы (ноябрь 1996 – июнь 1997 гг.) оказали неоценимую помощь при подготовке диссертации. Автор также благодарит кандидата философских наук Г.Б.Шаймухамбетову, старшего научного сотрудника Отдела восточных исследований Института философии Российской Академии Наук за консультации по вопросам средневековой арабской философии и философского учения ал-Фараби.

Введение

В истории мировой музыкальной культуры есть вехи, знаменующие стремительный взлёт научного знания о музыке: обобщение всего предшествующего опыта в этой области даёт новое и смелое в своём предвосхищении будущих коллизий науки осмысление музыкального искусства. К ним вновь и вновь обращается мысль исследователей, черпая в теоретических учениях прошлого сведения об истоках современной культуры, находя их во многом созвучными своему научному мировоззрению.

Учёный, музыкально-теоретической концепции которого посвящена данная работа, являет собой одну из таких блистательных и поворотных вех в развитии музыкознания. *Абу Наср Мухаммад ал-Фараби (870–950)*[1] - крупнейший арабо-мусульманский мыслитель-энциклопедист, внёсший значительный вклад в развитие философии, логики, естествознания и точных наук[2], занимает особое место в музыкальной историографии. Один из первых последователей античной теории музыки, научное направление которых получило в средневековье название *“‘илм ал-мусика”* - “наука музыки”, он, наряду с другими теоретиками этого направления - ал-Кинди, ал-Хваризми, Ихван ас-Сафа, Ибн Синой и проч., творчески переосмыслил теоретические основы предшествующей науки в исследовании современной ему музыкальной практики на Ближнем и Среднем Востоке [3].

Значение ал-Фараби в развитии музыкознания не исчерпывается его особым историческим положением - у истоков становления науки о музыке на Востоке, широта и энциклопедичность его музыкально-теоретических воззрений представляются поистине уникальными на фоне современной ему западноевропейской и арабо-мусульманской музыкальной науки (IX–X вв.). Характеризуя ал-Фараби как одного из ведущих средневековых теоретиков музыки, известный исследователь арабской музыки Г.Дж.Фармер пишет: “Ал-Фараби был, вероятно, самым величайшим автором теории музыки на протяжении средних веков. Его рассмотрение теоретической науки (музыки) не только продвинуло то, что было сделано греками, но в Западной Европе не было

---

[1] Полное имя учёного - Абу Наср Мухáммад ибн Мухáммад ибн Тархáн ибн Узлáг ал-Фарáби ат-Тюркú. Даты жизни и смерти ал-Фараби по мусульманскому летоисчислению - 258 (60)–339 х. Биография ал-Фараби и переводы средневековых историографических очерков о нём приводятся в приложении I. См. лит. I.2, II.2.1., II.2.2.

Здесь и далее в диссертации при написании собственных имён и определённых существительных мы придерживаемся распространённой формы транслитерации артикля - “ал”, произносимого “аль”.

[2] См. об этом лит. I.2.1, I.2.2, II.2.2, II.2.3.

[3] Поскольку многие древнегреческие трактаты по музыке не сохранились в оригиналах, их арабские (и сирийские) переводы, комментарии и самостоятельные сочинения арабо-мусульманских учёных, отражавшие античную теорию, служили наиболее информативными (и

равного ему самостоятельного мыслителя вплоть до появления Рамоса де Парейа (1440–1521), а он, подобно другому величайшему теоретику - Салинасу (1512–90), был выходцем из Испании, земли, находившейся под значительным влиянием арабских наук." (Farmer 1932, 562-563). Сравнивая выдающиеся труды по музыке Фараби и Ибн Сины с произведениями их европейских современников, Фармер называет их "оазисами в пустыне" (Farmer 1925, 10-11).

Масштабность и значительность музыкально-теоретического наследия выделяют ал-Фараби и среди других арабо-мусульманских учёных его времени: автор нескольких трудов о музыке, среди которых "Книга ритмов" ("Китаб ал-'ика'ат"), "Книга о классификации ритмов" ("Китаб 'ихса' ал-'ика'ат"), "Книга о классификации наук" ("Китаб 'ихса' ал-'улум"), "О происхождении наук" ("'Асл ал-'улум") и др.[4], он вошёл в историю музыкознания как создатель *первого системного учения* в трактате ***"Большая книга музыки" - "Китаб ал-мусика ал-кабир"*** (далее - БКМ) [5].

"Большая книга музыки" - уникальный по своей значимости источник эпохи арабо-мусульманского "ренессанса". Даже по своим масштабам (около двух тысяч страниц) "Книга" превосходит многие сочинения о музыке, написанные до и после неё, и может быть поставлена в ряд с самыми монументальными творениями средневековой культуры - "Каноном врачебной науки" ("Канун фи т-тиб") Ибн Сины и "Ключами наук" ("Мафатих ал-'улум") ал-Хваризми (X–XI вв.). Необычайно насыщенно и содержание, которое вмещает БКМ. В ней сведены и глубоко исследованы вопросы музыкальной науки, в основном, представлявшие ранее темы отдельных сочинений[6]. Энциклопедические познания и устремления Фараби определяют самобытность рассмотрения этих вопросов. Оставаясь в рамках традиции, учёный выходит на более высокий уровень осмысления музыки и создаёт целостную музыкально-теоретическую концепцию. В трактате Фараби, в то же время, подробно описывается восточная

часто единственными) источниками знаний об этой теории, способствуя передаче античного наследия в средневековой Европе (XII–XIV вв.) (Farmer 1925, 1932, Wright 1980).

[4] "Книга ритмов" существует в полной рукописи (Стамбул, библиотека "Топкапы Сарайи Кутубханеси") и во фрагменте (Публичная библиотека Маниса). Единственная научная версия трактата - аннотированный немецкий перевод Нойбауера (Neubauer 1968). "Книга классификации ритмов" содержится в рукописном фонде Публичной библиотеки Маниса. Разделы о музыке из "Книги о классификации наук" и "О происхождении наук" опубликованы на русском языке в книге "Музыкальная эстетика стран Востока" (Аль-Фараби 1967). Подробнее о музыкально-теоретических трудах Фараби см. приложение I.

[5] Создание трактата относится к первой половине X в. (точная дата его написания неизвестна).

[6] Теории лада были посвящены "Книги тонов" ("Китаб ан-нагм") учёных древней арабской школы (VII–IX вв.) - Йунуса ал-Катиба, Халила ибн Ахмада, Йахйа ибн ал-Мунаджима, "Трактат о музыке" ("Рисалату фи л-мусика") ал-Мунаджима, теории ритма - "Книги ритма" ("Китаб ал-'ика'") этих и других авторов (например, Халила ибн Ахмада).

музыкальная практика средневековья, распространённый инструментарий, ладовые системы, ритмы и т.д.

“Большая книга музыки” - один из редких средневековых трактатов, дошедших до нашего времени во *множестве рукописей*. Различные варианты оригинала являются, в основном, неполными. Однако вместе они образуют сводный текст, отражающий оригинальную структуру трактата, описанную Фараби во введении: “Книга” состоит из “Введения в искусство музыки” и основной части (“Искусство музыки как таковое”), включающей три раздела (“Об элементах искусства музыки”, “О распространённых инструментах и воспринимаемых на них звуках”, “О композиции родов единичных мелодий”), каждый из разделов и введение содержат две главы (подробнее о композиции трактата см. 2 главу дисс.)[7]. “География” существующих рукописей на арабском языке достаточно обширна и свидетельствует об известности книги уже в эпоху средневековья не только на Востоке (Каир, Стамбул, Бейрут), но и в Европе (Лейден, Мадрид, Милан). Это подтверждает и их ранняя датировка: XI–XV вв.[8].

Музыкально-теоретическая система ал-Фараби в БКМ, неоднократно рассматривалась *в востоковедении, как в монографических, специальных работах* (d’Erlanger 1930-35, Beichert 1931, Farmer 1932, Neubauer 1968, Ал-Фараби 1967, Баркешли 1975, Матякубов 1986), так и в исследованиях по музыкальной науке на

---

[7] Согласно описанию Фараби, БКМ имела также вторую часть, состоявшую из четырёх глав, в которой, излагалось “всё, что дошло [...] из высказываний знаменитых теоретиков, которые занимались этим искусством” (Ал-Фараби 1967, 37-8). Большинство учёных, однако, склоняются к мнению о том, что эта часть не была написана (О. Матякубов обращает внимание на авторскую ремарку “конец” в завершении “Большой книги музыки” (Матякубов 1986, 9, Farmer 1929) или вошла во вводный раздел трактата (Kosegarten 1880, Land 1884, Баркешли 1975).

[8] Ниже приводится список существующих рукописей и фотокопий БКМ. В их перечислении мы основываемся на двух источниках - критическом издании БКМ (Ал-Фараби 1967) и источниковедческом труде арабских учёных Хусейна Али Махфуза и Джафара Ал Йасина “Сочинения ал-Фараби” (“Му’аллафат ал-Фараби”) (Махфуз, Ал Йасин 1975), содержащем подробные сведения о наличии рукописных сочинений Фараби в библиотеках мира. Сведения из этих источников сопоставлялись также с данными исследовательской литературы о Фараби (Farmer 1929; d’Erlanger 1930-35; Sawa 1989):

1. библиотека университета Лейдена, №1427, 123 л. Датирована 943/1537 (с рукописи 482/1089);
2. библиотека Амброзиен в Милане, №289, 195 л. Датирована 748/1347;
3. библиотека Эскуриала в Мадриде, №906, 182 л. (неполная). Без даты;
4. библиотека Британского музея, № 236,
5. библиотека Государственного музея Ирака в Багдаде, фотокопия, № 1571 (первая стр.),
6. библиотека ал-Астана в Стамбуле, фотокопия, №22, 464 л.;
7. библиотека университета Принстона, №9052, 129 л. (неполная, отс. 1 раздел 2 ч.). Датирована 866/1461;
8. библиотека Тиймурия (Дар ал-кутуб - Дом книг) в Каире, № 430, 1 раздел 2 части.;
9. библиотека Мурад-Бея ал-Баруди в Бейруте (неполная). Не датирована;
10. Стамбул, Рагип Паша, 185 л. Не датирована.

Ближнем и Среднем Востоке (Вызго 1980, Джумаев 1981, Назаров 1984, 1996, Раджабов 1963, Аммар 1984, Kiesewetter 1842, Kosegarten 1844, Land 1884, Collangettes 1904-06, Farmer 1929, 1954, 1969, Liberty 1969, Wright 1978, Sawa 1989, Закарийа Йусуф 1951, ал-Хифни 1954, Шауки Йусуф 1969, ас-Сарраф 1975, Зийаб 1975, ал-Бакри 1975, Ал Йасин Джафар 1980, Тума 1980). Обобщающие сведения о Фараби-музыкальном теоретике содержатся также в ряде справочных изданий и энциклопедий (см. лит. I.7).

История исследований БКМ закономерно отражает развитие музыкального востоковедения и медиевистики двух предшествующих столетий (XIX–XX вв.), актуальную для этого направления проблематику и подходы к её рассмотрению. Так, сложение определённых научных направлений, составляющих область музыкального фарабиеведения, было связано с существованием разных традиций и исследовательских школ в востоковедении.

Арабским и персидским учёным принадлежит разработка источниковедения по Фараби - сведение рукописей, их текстологическая обработка и комментирование (их исследования приходятся, в основном, на 60–80-е гг. XX в.). Из известных работ в этой области следует назвать монографию о Фараби персидского учёного Мехди Баркешли "Мусики-йи Фараби" - "Музыка Фараби", содержащую фрагмент трактата на персидском языке, и критическое издание трактата, осуществлённое в 1967 г. известными арабскими музыковедами Гаттас Абду л-Малик Хашба, Махмудом Ахмадом ал-Хифни и Закарийа Йусуфом. Данное издание опирается на три рукописи - Лейдена, Стамбула, Египта, и французский перевод Р.д'Эрланже. Чтобы составить целостное представление о "Большой книге музыки" и воссоздать некоторые неясные и отсутствующие фрагменты текста, издатели обращались также к ряду других сочинений Фараби ("Книге ритмов", "Книге о классификации наук"). По словам Г.А.М.Хашбы, комментирование текста Фараби явилось "трудоемким процессом" (Аль-Фараби 1992, 410). В предисловии к трактату он также пишет: "Мы прилагали огромные усилия для разъяснения [трудных для понимания мест] с тем, чтобы максимально приблизиться к смысловому значению рукописи, а отдельные абзацы мы дополнили [от себя] для ясности передачи [мысли автора]." Комментарии выявляют "те различия, которые имеются в трех рукописях" (Аль-Фараби 1992, 405-406).

Сохраняя общую структуру трактата, авторы критического текста выделяют каждый предметный раздел с учетом смыслового контекста (Аль-Фараби 1992, 406). Помимо этого издатели ввели принятые в современном арабском языке цифры вместо древнеиндийских и арабских (VI в.) цифр рукописей. Данное критическое издание взято за основу перевода фрагментов БКМ в нашей работе.

Теоретические вопросы лада, ритма и музыкальных инструментов в БКМ обсуждаются арабскими музыковедами в сопоставлении средневековой (классической) и современной ладовой систем (макамата), ритма и инструментария (Закарийа Йусуф 1951, ал-Хифни 1954, Шауки Йусуф 1969, ас-Сарраф 1975, Зийаб 1975, ал-Бакри 1975 и др.) (см. лит.II.2.3.).

Изучение БКМ в *западноевропейском музыкознании*, начавшееся в XIX в. в связи с общим интересом к арабо-мусульманской культуре, находилось в русле широкого исследования истории и теории арабской музыки (Kiesewetter 1842, Kosegarten 1844, Land 1884, Collangettes 1904-06). К этому времени относятся первые переводы фрагментов трактата на европейские языки - латинский, немецкий (Kosegarten 1840, 1844), испанский (Fuertes 1853) и французский (Land 1884) (см. лит.I.1.).

В XX в. традиции рассмотрения музыкально-теоретической системы ал-Фараби получают продолжение в работах крупнейших исследователей арабской музыки - Г.Дж.Фармера (Farmer 1929, 1932, 1954, 1969) и Р.д'Эрланже (d'Erlanger 1930-35). Среди исследований Г.Дж.Фармера особо выделим его основополагающий для музыкальной арабистики труд "История арабской музыки до XIII века" (Farmer 1929), где подробно освещается историко-культурная среда, в которой возникло знание о музыке, прослеживаются влияния античной музыкальной науки, приводятся сведения о жизни и музыкально-теоретическом наследии Фараби (в общем биографическом обзоре периода "Заката" эпохи Аббасидов (847–945) - гл. VI).

Г.Дж.Фармеру принадлежит также целый ряд статей и публикаций, относящихся к исследованию теории ал-Фараби, в частности, рассмотрение главы о музыке в трактате "Классификация наук", его влияния на европейское музыкознание (Farmer 1932). В числе тем, которые развиваются в работах Фармера - воздействие арабской теории музыки на более позднюю европейскую науку, становление ладовой системы арабской музыки, инструментальная и вокальная музыка средневековья и её отражение в музыкально-теоретических трактатах (Farmer 1933, 1965, 1969 и др.).

Единственный полный на сегодняшний день перевод БКМ (на французский язык) был опубликован в 1930 г. Р.д'Эрланже (d'Erlanger 1930–35). Он основан на четырёх рукописях "Большой книги музыки" - Лейдена, Милана, Мадрида и Бейрута - и является обобщённым вариантом построения трактата. Издание содержит множество развёрнутых комментариев к тексту Фараби и представляет собой одно из самых компетентных исследований в области изучения средневековой музыкальной науки.

Композиция трактата в переводе д'Эрланже и в критическом издании (1967 г.) в целом совпадают, несмотря на различие их источников. Соотношения основных разделов в двух публикациях показывает, однако, что д'Эрланже заменяет две части и

четыре раздела оригинала на четыре книги-раздела. В комментариях к переводу БКМ д'Эрланже исследует связи теории Фараби с античной теорией музыки (например, при рассмотрении ладовой системы приводятся виды тетрахордов у разных древнегреческих теоретиков в числовом выражении).

Более углубленно отдельные аспекты теории Фараби разрабатывают Э.Нойбауэр (теория ритма в трактате "Книга ритма" - Neubauer 1968), М.Либерти (история ладовых систем арабской теории музыки; Liberty 1969), О. Райт (ладовые системы арабской и персидской музыки; Wright 1978), Дж.Д.Сава (теория лада и ритма Фараби в сопоставлении с исполнительской практикой, описанной в "Книге песен" ал-Исфахани; Sawa 1983–84, 1989). Следует отметить общую для западноевропейского востоковедения корректность в освещении исторических сведений и выверенность в передаче теории через оригинальные термины и понятия (см. лит.I.6).

В *русскоязычной литературе* музыкально-теоретические взгляды Фараби исследовали Т.С.Вызго, И.О.Раджабов, О.Матякубов, А.Б.Джумаев, А.Ф.Назаров и др. За исключением монографии О.Матякубова "Фараби об основах музыки Востока" (Матякубов 1986), в которой представлено обобщённое изложение теории лада, ритма, музыкальных инструментов, в работах перечисленных авторов содержание теории рассматривалось в контексте общетеоретических и эстетических вопросов (описание музыкальных инструментов - Вызго 1980, музыкально-эстетические воззрения учёных - Джумаев 1981, теория ритма в арабской традиции - Назаров 1996 и т.д.). Одной из наиболее обсуждаемых проблем русскоязычных работ является: БКМ как источник сведений о музыкальной системе, инструментарии и бытовании искусства в Центральной Азии эпохи средневековья, параллели с более поздним и современным искусством в этом регионе (см. лит., раздел I.6).

На русский язык были переведены отдельные фрагменты БКМ (Аль-Фараби 1960; Аль-Фараби 1967; Аль-Фараби 1970; перевод раздела об инструментах А.Назарова в рукописи - библиотека Института искусств им. Хамзы, Ташкент). Наиболее полным является перевод К.Х.Таджиковой, опубликованный в издании "Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии" (Аль-Фараби 1992). В нём приводится "Введение в искусство музыки" и два раздела из "Искусства музыки". При этом главы введения переведены полностью, первый раздел основной части ("Об элементах") - с купюрами, а второй ("Об инструментах") представлен лишь подзаголовками параграфов, выделенных издателями текста для отражения общего содержания раздела. Далее в издании содержатся отрывки из трактатов по поэтике и риторике. Трактаты, обозначенные как "Наука о музыке" и "Возникновение музыкальной науки" являются переводами отрывков из сочинений Фараби "О классификации наук" и "О происхождении наук".

"Трактат о музыке" - это отрывок из первой главы введения "Большой книги музыки" (Аль-Фараби 1967, 327-337; Аль-Фараби 1973, 31-34). В примечаниях к переводам даны ссылки на арабские источники и исследования по Фараби, некоторые исторические сведения и пояснения терминов. Это издание вызвало интерес к научно-музыкальному творчеству Фараби и сделало доступным трактат широкому кругу читателей и профессиональным музыкантам.

Разнообразие вопросов, которые поднимаются в исследованиях по Фараби непосредственно отражает и качество самого источника: многогранность теоретической системы в БКМ вызывает исследовательский интерес в различных направлениях - лад и звуковысотность (Р.д'Эрланже, Г.Дж.Фармер, М.Баркешли, Х.А.Махфуз, О.Матякубов), ритм (Дж.Д.Сава, И.О.Раджабов), описание музыкальных инструментов (А.Малькеева), связи с древнегреческой теорией музыки (Г.Дж.Фармер, Р.д'Эрланже), вопросы музыкальной эстетики (И.О.Раджабов, А.В.Сагадеев, А.Б.Джумаев) и т.д.

Как показывает обзор литературы, составляющей область музыкального фарабиеведения, тема "ал-Фараби и его музыкально-теоретическая система" достаточно широко разработана и по-прежнему актуальна для современного востоковедения. Однако нельзя не отметить и парадоксальности ситуации в исследованиях по ал-Фараби, при которой, несмотря на всеобщее признание его научного авторитета и воздействия на последующее развитие музыкознания, не предпринимались попытки проникнуть в суть метода теории и представить её как единую научную концепцию, увидеть за отдельными чертами своеобразия или, напротив, преемственности принципиальное новаторство его научного вклада, выходящее за рамки только переосмысления античной традиции, детального описания восточного инструментария (бытующего в музыкальной практике региона вплоть до настоящего времени) или более основательного и системного, чем у его предшественников, анализа лада и ритма. Сам предмет, в силу уже отмеченной нами многогранности, при ближайшем его рассмотрении, как бы распадался на многие составляющие, исследование которых, безусловно, способствовало расширению представлений о теории в БКМ, но затрудняло её целостный охват.

Оценивая *состояние изученности* музыкальной теории ал-Фараби, следует выделить ряд трудностей, с которыми столкнулись его исследователи. Среди них - источниковедческие (работа с рукописями и критическими изданиями средневекового текста), проблемы адекватности перевода, всегда связанного с интерпретацией оригинала и донесением его в иной языковой системе, неразрешённость многих исторических вопросов (относящихся, например, к биографии и музыкально-

теоретическому наследию ал-Фараби - расхождения в отношении количества и названий его трудов по музыке), неточность фактологии, спорность истолкования многих теоретических положений, и, наконец, проблемы исследования научных взглядов, изначально ориентированных на иной тип научного знания, неадекватный современной науке. Различие подходов к решению этих проблем в разных востоковедческих школах, так же как и их "разноязычие", в значительной мере, затрудняло интеграцию результатов научных исследований.

Другим, обращающим на себя внимание фактом, явилось отсутствие исследований музыкально-теоретического наследия ал-Фараби (известность которого как философа и логика гораздо более общезначима для мировой науки) в контексте его философских представлений. Это объясняется как отмеченным уровнем современного знания об ал-Фараби, так и общим состоянием музыкального востоковедения - недостаточностью источниковедческой базы, неравнозначностью освоения имеющихся источников и, следовательно, необходимостью дальнейшего специального рассмотрения музыкально-теоретических вопросов, в качестве этапа предшествующего исследованиям в ракурсе философско-эстетической проблематики.

В этой области музыкознания только начинается осмысление теоретического наследия мусульманских учёных с точки зрения их музыкально-эстетических и философских взглядов как целостных научных концепций (Farmer 1929, Macdonald 1901–02, Музыкальная эстетика стран Востока 1967[9], Джумаев 1981), хотя вопрос воздействия и восприятия музыки (музыкального этоса) в его освещении у разных средневековых теоретиков, как наиболее очевидный атрибут философско-эстетических влияний, затрагивался многими авторами (Джами (Беляев) 1960, Матякубов 1986, Аммар 1984, d'Erlanger 1930–35).

В результате существующие работы по ал-Фараби оставляют недостаточно раскрытым вопрос исторического значения его теоретической концепции. Объект изучения в данном случае настолько сложен и многомерен, влечёт за собой такое множество исторических, культурологических и теоретических проблем, что требует, по-видимому, усилий многих исследоваталей. Это с убедительностью доказывает *актуальность любой новой попытки прочтения и интерпретации музыкально-теоретической системы ал-Фараби.*

Вновь обращаясь к исследованию БКМ, автор диссертации не ставил перед собой задачи обобщить и систематизировать результаты существующих работ и не стремился к охвату всех теоретических проблем, выдвигаемых источником. *Основная цель исследования,* подсказанная и оправданная как самим предметом, так и критическим

[9] Далее - МЭСВ 1967.

рассмотрением предшествующих исследований по ал-Фараби, – **анализ и описание метода теории и представление её в качестве целостной концепции музыкальной науки.**

В *задачи исследования* входит:

1. перевод фрагментов БКМ на русский язык и комментарии к нему;

2. анализ музыкально-теоретической системы (теории лада, ритма, композиции) и составление словаря понятий и терминов теории музыки ал-Фараби;

3. исследование методологии музыкальной науки и выявление её оснований в философии и логике ал-Фараби;

4. освещение исторического генезиса и становления теоретического музыкознания на арабо-мусульманском Востоке в контексте музыкальной культуры арабского халифата, направлений знания и литературы о музыке в IX–XI вв.;

5. раскрытие своеобразия концепции ал-Фараби и её исторической значимости в сравнительно-историческом и культурологическом аспектах (античная теория музыки, предшествующее и последующее музыкознание на арабо-мусульманском Востоке, духовная и интеллектуальная культура "мусульманского ренессанса").

Материалом исследования, помимо критического издания БКМ, послужили и другие трактаты ал-Фараби по философии, логике, науковедению, математике, естествознанию и поэтике (в изданиях на языке оригинала и переводах) - "Книга ритмов" - "Китаб ал-'ика'ат" (Ал-Фараби 1968), "Книга о классификации наук" - "Китаб 'ихса' ал-'улум" (Ал-Фараби 1940), "Книга о взглядах жителей добродетельного города" - "Китаб 'ара'и 'ахли л-мадинати л-фадила" (Ал-Фараби 1980), "Книга словесных выражений, используемых в логике" - "Китаб ал-'алфаз ал-муста'мила фи л-мантик" (Ал-Фараби 1968), "Книга о достижении счастья" - "Китаб тахсил ас-са'ада" (Ал-Фараби 1983), "Книга религии" - "Китаб ал-милла" (Ал-Фараби 1976) и некоторые др. (см. лит.I.1, II.1).

Работа по переводу и комментированию текста, рассмотрение отдельных теоретических вопросов и целостный анализ теории привели к принятию в качестве основной методологической установки *метода "интерпретации-истолкования"*, к которому так или иначе сводились все прочие принципы исследования.

Эта методологическая установка в значительной мере были задана самим материалом исследования. Специфичность языка средневекового источника и стоящей за ним культурной традиции для современного научного знания сделала необходимым его осмысление в рамках этой традиции и изложение теории в понятиях современной науки, прямое или косвенное сопоставление с ней.

Метод истолкования-интерпретации можно было бы условно определить как движение от текста источника к его подтексту через контекст, в котором выделилось несколько *этапов*:

1. текстологическая интерпретация (перевод, комментарии);
2. анализ и описание теории;
3. истолкование теории на основе научной методологии ал-Фараби;
4. интерпретация теории и её методологии в рамках его философско-научной системы;
5. истолкование музыкально-теоретической концепции ал-Фараби в контексте арабо-мусульманской культуры.

Процесс истолкования трактата, представленный по пути всё более широкого охвата проблем ("удаления" точки обзора) и углубления их содержательной стороны, на практике не был последовательным и однонаправленным - изучение материала в различных ракурсах велось параллельно, приобретая тенденцию к встречному осмыслению проблем.

Первоначальный *анализ теории Фараби* проходил в сопоставлении с типологически сходной и оказавшей влияние на арабо-мусульманское музыкознание древнегреческой теорией музыки. Помимо существующих переводов античных источников и исследований музыкальной теории (Аноним (Клеонид) 1894, Аристоксен 1997, Цыпин 1998, Герцман 1986, 1988, Холопов 1972, 1988, 1993–94, Русакова 2000 и др.) для анализа привлекались также латинские трактаты, в которых античная теория получила самостоятельное преломление (Боэций, Марциан Капелла - VI–VII вв.) (Coussemaker 1864/76, Paul 1973, Герцман 1995) (см. лит. I.5).

Отталкиваясь от сходных положений теории и общих принципов исследования музыки, мы вычленяли моменты расхождений, детализации, оригинального истолкования ал-Фараби тех или иных вопросов, обусловленность его теории музыкальной практикой современной ему эпохи и т.д.

Перевод фрагментов трактата выявил внутреннюю логику изложения теории - от наиболее общих понятий и категорий ("основ") к частным ("следствиям"), которой подчиняется как структура трактата в целом, так и построение отдельных разделов. Это подтвердило идею о риторической природе научного языка ал-Фараби, опирающегося на определённые законы развёртывания мысли, которые служат достоверности суждения. Ал-Фараби следовал аристотелевским канонам логики и собственному учению, изложенному в ряде логических и философских трактатов ("Книга словесных выражений", "Книга о классификации наук" и др.).

Идентичность терминов и понятий, применяемых ал-Фараби для анализа и классификации предмета в различных областях знания (философии, логике, математике, музыкальной теории), сделала очевидным существование общей для всего его научного творчества *методологической основы и терминологической системы*, истоки которой, подобно научным концепциям античных мыслителей - Аристотеля, Платона, уходили в философскую систему [10].

Цельность научного мировоззрения учёного позволила рассматривать логические принципы построения научного исследования в теории музыки. Изменилось и отношение к тексту - как к сочетанию аналитического и иллюстративного материала: его освоение было связано с "раскрытием" и расшифровкой терминов - семантически-знаковых лексем. В то же время единство метода и языка науки ал-Фараби открывало новые горизонты в рассмотрении *философских оснований музыкально-теоретической концепции.*

Существенным для понимания специфики средневекового научного знания стало рассмотрение вопроса *"классификации наук"* - иерархии знаний, объединённых "универсальной наукой"- философией, положения в ней музыкальной теории и её взаимосвязи с другими науками.

Изучение теоретических вопросов, изложенных в трактате БКМ, неизбежно влекло за собой погружение в те сферы науки, которые были удалены от первоначально выделенного предмета (музыкальной теории) в силу специфики современного дифференцированного знания, как-то - логика, эстетика, этика, науковедение и, наконец, философия. Исследование переводилось в плоскость проблем мировоззрения, связанных со средневековой полемикой о сущности "знания", а музыкальная теория ал-Фараби представала не только как *философско-научная*, но, шире, *религиозно-философская концепция*, что подтверждалось и имеющимися сведениями о его научных устремлениях, сформированных в интеллектуальной атмосфере халифата - причастность идеям му'тазилизма и принадлежность философскому направлению (*фалсафа*).

Одним из важных аспектов исследования стало *сравнительно-историческое и культурологическое рассмотрение* теории ал-Фараби в её отношении к древнегреческой музыкальной науке и знанию о музыке в арабском халифате IX–XI вв. Этот аспект освещается в первой главе диссертации и частично затрагивается в последующих главах в связи с конкретными вопросами исследования. Поскольку в

---

[10] К числу таких терминов относятся, например, "родовые" категории - род, вид, различающий признак, понятия "универсального - единичного" и "общего - частного" и т.д.

работе не ставилась задача специального его рассмотрения, к сопоставлению привлекалось ограниченное число средневековых источников.

Последовательное раскрытие в работе сравнительно-исторического и культурологического, философско-научного (методологического) и теоретического аспектов исследования концепции ал-Фараби, а также перевод фрагментов текста БКМ определяют её построение.

Первая глава диссертации - "Исторические корни БКМ: эпоха "мусульманского ренессанса" - посвящена обзору арабо-мусульманской музыкальной культуры, различных направлений знания и литературы о музыке в IX–XI вв., генезиса и развития музыкальной науки к эпохе ал-Фараби в её связях с философией и полемикой по вопросу "знания" (*'илм*). Излагаемые нами сведения почерпнуты из известных в востоковедении источников и основных исследований в этой области (см. лит. I.4,6, II.3,4). В связи с обзорным характером первой главы в ней не ставится задача новой интерпретации этих сведений, но делается попытка представить цельную картину музыкальной культуры этой эпохи, выделив в ней те аспекты и тенденции, которые, на наш взгляд, обусловили проблематику БКМ и её рассмотрение у ал-Фараби.

Первая глава предваряет исследование самой музыкально-теоретической концепции ал-Фараби в последующих главах диссертации - *"Философия познания музыки" (глава II) и "Философия бытия музыкального искусства" (глава III).* Содержание этих глав отражает последовательность введения и основной части в БКМ - в первой, "вводной" части разъясняются принципы методологии музыкальной науки, во второй - излагается сама теория музыки. Следуя замыслу ал-Фараби, мы обращаемся сначала к рассмотрению основ и принципов его методологии (вторая глава), а затем к анализу и описанию теории в последовательности её основных разделов - теории лада, ритма и композиции, философско-культурологической проблематике, поднимаемой автором в трактате (вопросы воздействия и восприятия музыки, современное состояние музыкального искусства и его предназначение) и отражению в его концепции категорий арабо-мусульманской культуры (третья глава). Названия второй и третьей глав подчёркивают философское истолкование методологии и теории музыки у ал-Фараби.

Направления, по которым велось исследование в данной работе, получили отражение в рубрикации разделов *библиографии* - каждый из них включает литературу по данной теме. Это - источники и историографические труды, литература по культуре, философии и научному знанию (европейской - античной и средневековой, и арабо-мусульманской), литература по античной, западноевропейской и арабо-мусульманской музыкальной культуре и знанию о музыке. В целом литература систематизирована по

языковому принципу на два основных раздела - источники и исследования на русском и западноевропейских языках, и на арабском языке.

Переводу БКМ в нашей работе предшествовал анализ и критическая оценка существующих изданий трактата на *русском и европейских языках.* Так, издание фрагментов трактата в книге "Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии" (Алма-Ата, 1992), несмотря на многие достоинства в освещении источника (наиболее широкий охват разделов "Книги", ценные комментарии к тексту, как исторического, так и теоретического характера) и актуальность самого обращения к этому малоизвестному ранее материалу, показало, однако, что перевод, выполненный филологом без участия музыковеда, не точен с точки зрения музыкальной терминологии и смысла [11]. Поэтому обращение к нему требует соотнесения с критическим текстом трактата и переводом Р.д'Эрланже.

Следует отметить и объективные сложности перевода трактата, с которыми сталкиваются его интерпретаторы: частое употребление длинных, сложносоставных грамматических конструкций, характерное для стиля научных сочинений ал-Фараби и литературного языка арабоязычной средневековой науки, смешанная научная лексика (философская, логическая, философско-эстетическая и др.), логическая формульность многих языковых построений.

Наше намерение приблизиться к максимально адекватному истолкованию текста БКМ можно считать лишь частично осуществлённым, поскольку любой перевод связан с адаптацией смысла текста в иной языковой (семантической) системе. Кроме того, в исследовании остались неразрешёнными многие вопросы, связанные с истолкованием как отдельных терминов, так и целых разделов[12]. Степень достоверности или гипотетичности нашей трактовки мы отражали в комментариях к переводу. Представленный перевод фрагментов БКМ можно считать лишь очередным шагом, приближающим к пониманию этого уникального источника.

Определяя свою задачу как истолкование теории ал-Фараби, мы невольно следовали стремлению самого автора прокомментировать "высказывания древних" об искусстве музыки и тому образу научного знания, который представал со страниц трактата - науки, стремящейся к *постижению "первооснов" и "причин" бытия.*

---

[11] Например, понятие "джинс", означающее "интервальный род", "тетрахорд" переводится в этом издании как "жанр", а термин "джам'" - "звукоряды" как группы.

[12] Особую сложность в этом смысле представлял третий раздел трактата - "О композиции единичных мелодий", к примеру, третья глава этого раздела.

Глава I

Исторические корни "Большой книги музыки": эпоха "мусульманского ренессанса"

1. Музыкальная культура арабского халифата

Время создания БКМ (перв. пол. X в.) относится к периоду "Заката" эпохи династии Аббасидов (847–945)[1]. Хроника исторических событий этого периода, отмеченная утратой религиозно-политического авторитета центральной власти, дальнейшим распадом империи на ряд провинций (Египет и Сирия, Северная Африка, Андалусия, Иран, Средняя Азия, Афганистан), мятежами и восстаниями внутри страны (восстания занджей - 869–83 гг.), идеологической борьбой религиозных течений и сект (карматское движение – 90-е гг. IX–X вв.), свидетельствует о кризисе государственности, положившем начало падению арабского халифата.

"Закат" аббасидской империи сопровождается в то же время небывалым расцветом арабской средневековой культуры. В нём словно высвечивается внутренний потенциал, накопленный мусульманской цивилизацией за несколько столетий её существования (VII–X вв.). Эпоха, получившая в восточной историографии определение *"мусульманский ренессанс"*[2], характеризуется стремительным ростом наук, плодотворным усвоением "иноземного" культурного наследия, распространением словесности и музыкального искусства. По словам известного арабского историка рубежа XIV–XV вв. Ибн Халдуна, "искусство музыки у арабов продолжает развиваться, а при Аббасидах достигает совершенства."(Farmer 1929, 90).

Развитию музыкальной культуры в значительной степени способствовало покровительство халифов, эмиров и просвещённой знати - ценителей и меценатов искусства, окружавших себя прославленными поэтами, певцами и музыкантами. Характерной приметой художественной жизни того времени были маджлисы - придворные собрания интеллектуалов (учёных, философов) и творческой элиты, на которых велась светская беседа, обсуждались разнообразные вопросы литературы и науки, зачитывались стихи и исполнялась заранее сочинённая или импровизированная музыка.

Инициаторами и активными участниками подобных собраний часто становились сами правители, сведущие в науках, арабской словесности и нередко владевшие искусством пения или игрой на музыкальных инструментах. Некоторые из них были известны как профессиональные музыканты. Так, багдадский халиф ал-Васик (842–847)

---

[1] Согласно периодизации истории арабского халифата в европейской историографии начальный и завершающий периоды правления этой династии - "Золотой век" (750–847) и "Падение" (945–1258) (Farmer 1929).

считался превосходным исполнителем на уде, а халиф Ибрахим ибн ал-Махди (817–18) прославился как один из мастеров и родоначальник нового направления арабского пения (*гина'*) - оба они упоминаются в ряду певцов и инструменталистов в знаменитой "Книге песен" ("Китаб ал-'агани") ал-Исфахани (967)[3].

Музыкальное искусство халифата, возникшее на основе синтеза разных культур - арабской, персидской, тюркской (и наследия древних цивилизаций - Византии, сасанидского Ирана, Согда и Мавераннахра), являло собой многообразие традиций, находившихся в непрерывном взаимодействии. Ко времени Фараби (IX–X вв.) "культурное" пространство халифата простиралось с севера Индии до юга Франции, охватывая наиболее удалённые в истории империи регионы (Египет, Хорасан и Мавераннахр, Андалусия, Магриб).

Смешанный характер музицирования, особенно сильно проявившийся в центрах халифата - Хиджазе (Мекке, Медине), Халебе, Багдаде, осознавался в средневековье в качестве неотъемлемого элемента культурной целостности. В связи с этим важно указать на то, что определение "арабская", относящееся к музыкальной теории на Ближнем и Среднем Востоке и давно закрепившееся в научном употреблении, шире указания её этнических истоков. Так, большинство создателей этой теории не были арабами по происхождению - перс Абу л-Фарадж ал-Исфахани, тюрок ал-Фараби, выходец из Кавказа ал-Мараги и др., но являлись носителями целостной арабо-мусульманской культуры. Это объясняет и обобщённость понятия "арабская музыка", которым именуются традиции многих восточных народов, входивших в единое государство.

Самобытность национальных черт в музыке ясно осознавалась в среде учёных и музыкантов-практиков. Например, учёные объединения "Братья чистоты"(Ихван ас-Сафа - X в.) отмечают, что "у каждого народа есть мелодии (песни), слушая которые он испытывает наслаждение и радость. Возможно, эти мелодии воздействуют только на этот народ, подобно мелодиям дайламитов, турков, арабов, курдов, армян, цыган, персов, греков и других народов различных национальностей, языков, врождённых качеств, нравов и обычаев" (Маджди ал-Акили 1969, 283).

Прославленные певцы и инструменталисты, как свидетельствует "Книга песен" ал-Исфахани, достигли мастерства, овладев разнообразными локальными стилями исполнительства. Но их главная заслуга состояла в том, что они сумели подчинить эти стили особой природе и языку арабской музыки.

---

[2] По названию книги известного швейцарского востоковеда Адама Меца - "Мусульманский ренессанс" (1922 г.) - см. Мец 1991.

Один из основоположников искусства пения у арабов *Саид ибн Мисджах* (VIII в.) "изучил в Сирии византийские напевы и получил наставления от исполнителей на *барбате* [лютне - С.Д.] и теоретиков [досл. *преемников греческой философии элементов* - С.Д.]. Затем он отправился в Персию, где выучил множество их песен, а также искусство (инструментального) сопровождения. Вернувшись в Хиджаз [Аравия - С.Д.], он выбрал наиболее употребимые лады этих стран и отказался от тех... интервалов и ладов, обнаруженных им в персидских и византийских песнях, которые были чужды арабской системе. Он... был первым, кто пел в этой манере, и...люди последовали за ним в этом." (Farmer 1929, 100).

Ученик Саида ибн Мисджаха, *Муслим ибн Мухриз* также путешествовал в Сирию и Персию для овладения напевами и песнями, но "затем он отошёл от того, что не считал пригодным в напевах и с помощью тщательного смешения сочинил...песни, которые были положены на арабскую поэзию, и подобные которым никто не слышал прежде [подч. мной - С.Д.]."(Farmer 1929, 101).

Именно эта, многоликая по своим истокам, музыкальная культура находит отражение в "Большой книге музыки". В число инструментов, описываемых Фараби, входят не только исконно арабские, такие как уд, рабаб, багдадский танбур, но и среднеазиатские, и иранские инструменты (хорасанский танбур, шахруд). Так, учёный описывает изобретение согдийского струнного инструмента шахруда, который, по его словам, "считается излюбленным инструментом [...] и способен воспроизвести наибольшее количество звуков,... подражающих естественному звучанию человеческого голоса" (Аль-Фараби 1992, 169). Фараби отмечает превосходные качества шахруда, говоря о том, что "на нём были воспроизведены все древние и новые мелодии народов этих стран [Египта, Месопотамии, Сирии и др.], все были удовлетворены исполнением и никто не оспаривал достоинств этого инструмента" (Аль-Фараби 1992, 170).

Полиэтническое своеобразие музыкального искусства, исследуемого Фараби, проявляется и в жанрах, упоминаемых в БКМ. Среди них - как традиционные арабские вокальные и вокально-инструментальные жанры (*хида', гина', нашид*), так и персидские, и тюркские (хорасанские) инструментальные пьесы - равашин и тара'ик.

Вследствие многоукладности арабо-мусульманской среды, сосуществования и взаимодействия в ней различных социальных сфер - светской и религиозной, городской и кочевой - в музыкальной культуре средневековья соседствуют разнообразные по типу

---

[3] Данный тип хронологической ссылки, согласно сокращению принятому в арабской средневековой историографии и закрепившемуся в востоковедческой литературе, указывает на даты кончин арабо-мусульманских учёных.

бытования, социальному предназначению и всему комплексу музыкальных характеристик виды музицирования.

Профессиональное песенное и инструментальное искусство, выросшее в атмосфере придворной жизни центров халифата, ориентировалось на художественные вкусы и эстетические нормы светской городской культуры.

Особую духовную область музыкальной практики представляла *музыка богослужения в исламе* - в мусульманской традиции её было принято отграничивать от прочих форм музицирования, объединённых понятием "мусика" и "гина'"", и обозначать специальными терминами "талхин" (пение), "такбир"(возвеличивание, прославление), "таджвид" (чтение нараспев - речитация Корана).

В общий контекст "звучащей" культуры включались многообразные *виды фольклорного и профессионального исполнительства*. Сословие музыкантов, в соответствии с иерархичностью мусульманского общества, подразделялось на множество "разрядов" - "табакат" (по специализации, типу профессионализма, полу и социальному положению), в числе которых были певцы (певицы)-рабы (*'абид*) и вольноотпущенники (*маула*), певицы (*муганнийат, кийан*), виртуозы-инструменталисты (*'алатийин*), танбуристы (*танбурийин*), удисты (*'ауадин*) и т.д.[4]

2. Направления знания о музыке

Столь же гетерогенным по своему генезису, как и музыкальная практика, было знание о музыке на арабо-мусульманском Востоке, вобравшее в себя широкий пласт мифологических, религиозно-духовных, практических (художественных), философских и естественно-научных вглядов и представлений о музыке (Джумаев 1981, Al-Faruqi 1986, Farmer 1929). Картина знания о музыке у арабов предстаёт в неоднозначных оценках музицирования, полемике практической и теоретической систем.

Истоки *мифологических и мифопоэтических представлений* в арабо-мусульманской культуре восходили к предшествующей эпохе язычества (*джахилийа*) - древне-аравийским преданиям и мифам о музыке, традициям местных завоёванных народов, а также, отчасти, к античной мифологии и более поздним, средневековым её интерпретациям. Подобные легендарные представления о музыке, бытовавшие в изустной традиции, нашли своё отражение в письменных источниках, в том числе, в трактатах о музыке.

---

[4] Подчёркивая невыделенность разных сфер музыкальной практики в мусульманской средневековой культуре, известная исследовательница арабской музыки Л.И.ал-Фаруки указывает на то, что общепринятые в европейском музыкознании характеристики форм музицирования по типу бытования (фольклор - профессиональное искусство, светское - религиозное, городская - кочевая традиции) не отражают в полной мере специфики этой музыкальной культуры (Al-Faruqi 1986).

Наиболее распространёнными среди них были легенды сасанидского Ирана (о прославленном музыканте Барбате - Фахлизе (в арабских источниках), легенда о сложении первых мелодий и музыкальных инструментов пророком Нухом (Ноем), миф об "изобретении" музыки Пифагором (Ихван ас-Сафа, Фараби), восточная легенда о музыканте-изобретателе инструмента (гипчака или уда - в разных версиях), который своей игрой оказывал магическое воздействие на слушателей, заставляя их плакать, смеяться, погружая в сон (данная легенда связывается у средневековых историографов - Ибн ал-Кифти, Ибн аби Усайби‘а - с именем ал-Фараби (см. приложение I, МЭСВ 1967, 264, 248-9).

Причудливые сочетания теоретического материала и мифологических представлений обнаруживаются в трактатах о музыке более позднего времени (XV–XVI вв.), где на основе этих мифов и легенд объясняется происхождение макамов (ладов восточной музыки) (Драгоценный трактат о музыке, неизвестный автор XVI в., Трактат о науке музыки - МЭСВ 1967, 313, 315).

Одной из актуальных проблем средневековой культуры, косвенное отражение которой мы находим в БКМ, было соотношение *знания о музыке в мусульманской традиции и языческих (домусульманских) представлений*, следы которых сохранились в культуре халифата. Многие из этих эстетических и практических представлений были подвергнуты осуждению либо по идеологическим причинам - как воплощение идолопоклонничества и многобожия, либо в силу неприемлемости в рамках художественной системы мусульманского искусства.

Фараби затрагивает эту проблему в связи с сопоставлением распространённого звукоряда уда в эпоху джахилийа и в его время, обращая внимание на присущие каждой эпохе особые критерии художественной оценки - языческий звукоряд в объёме ундецимы, воспринимавшийся в качестве "совершенной системы" (*джам‘ ат-тамм, джам‘ ал-камил*), на слух современного ему музыканта является "недостаточным, несовершенным" (Ал-Фараби 1967, 327). Комментаторы критического издания предполагают, что Фараби описывает персидскую настройку уда.

Отдельный пласт знаний в культуре составляли *религиозные (духовные) представления о музыке*, сложившиеся в мусульманской среде. Основа этих представлений была заложена толкованиями Корана и хадисов (высказываний Пророка). Свод правил, касающийся дозволительности слушания музыки и музицирования, был установлен мусульманским богословием (калам) и юриспруденцией (шари‘а). При всей неоднозначности и противоречивости коранических и пророческих предписаний, мусульманская религиозная традиция запрещала все виды музицирования, кроме ограниченного числа связанных с

богослужением, а именно - "'азан" (призыв к молитве), "кира'" или "таджвид" (чтение Корана), "талхин" (пение), "зикрайат" (поминовения, религиозные песнопения), "сама'" (слушание музыки в суфийских ритауалах).

Критика мусульманских традиционалистов - богословов и законоведов - была направлена против двух сфер музыкальной практики - унаследованной от доисламской культуры (в частности, некоторых "языческих" инструментов и фольклорных форм музицирования) и светского музыкального искусства - как одного из атрибутов "неправедного" образа жизни (запрет распространялся на некоторые виды инструментов, танцы и пение). Языческим и светским представлениям о музыке ислам противопоставил особую эстетику художественого выражения в религиозной практике музицирования: голос как носитель божественного слова, специфические критерии его красоты и выразительности, а также понимание функций музыки в богослужении.

В теологической литературе проблема бытования музыки в исламе формулировалась как вопрос *законности слушания музыки (сама')*. Наиболее активный интерес к проблеме "слушания" музыки приходится на более позднюю эпоху (X–XI вв.) и связан с распространением суфийских общин - в это время появляются крупные сочинения по теории и практике "сама" (Джумаев 1992, 28). Однако уже к началу X в. относится множество сочинений на эту тему преимущественно суфийского содержания (эту тематику затрагивают также Ибн абу ад-Дунийа (894), Абу л-Фарадж ал-Исфахани (967), Ибн Хордезба (912) и др.)[5].

Обсуждение вопроса "слушания" в арабо-мусульманской словесности приняло характер достаточно острой идеологической полемики, в которой высказывались противоречивые взгляды представителей различных идейных течений в исламе и разного типа учёности (религиозного, светского). Своё мнение о месте и предназначении музыки в исламе высказывают и авторы музыкально-теоретических трактатов.

В среде *профессионального светского инструментального и вокально-поэтического искусства (гина')* выработались особые представления и регламентации, относившиеся как к художественно-эстетической, так и к практической его стороне. Каноны этого искусства находились в тесной связи с эстетикой художественной культуры вообще и законами арабской словесности. О высоком уровне развития этого искусства в эпоху Аббасидов к X в. свидетельствует, в частности, существование сложившихся исполнительских школ и традиций, ориентированных на творчество выдающихся мастеров - Мансура Залзала (791), Ибрахима и Исхака ал-Маусили (806 и

---

[5] Л.И.ал-Фаруки отмечает численное превосходство источников по сама' (б. 30 трактатов) над другими сочинениями по музыке (Al-Faruqi 1986).

867), Ибрахима ал-Махди (839), Зирьяба (845) и др. Самые известные из этих школ находились в Хиджазе (Мекке, Медине), Багдаде, Кордове (Андалусии).

Светское искусство этой и предшествующих эпох (Омейадов), в описании автора “Книги песен”), пронизано духом состязательности: соревнования певцов и “фестивали песен” - распространённое явление художественной жизни халифата. Весьма показательна в этом отношении легенда, а, возможно, и исторический факт, послужившая основой замысла “Книги песен”: в ней повествуется о том, что во времена Харуна ар-Рашида (786–809) в итоге своеобразного конкурса было отобрано сто песен, признанных лучшими, а три из них названы совершенными.

В историографии X в. запечатлелась также полемика двух оппозиционных направлений песенного искусства - традиционного, возглавляемого Исхаком ал-Маусили, и нового песенного стиля, введённого Ибрахимом ал-Махди, которая, по-видимому, была связана со сменой эстетических представлений о пении (Farmer 1929, 149). Отголосок этой полемики обнаруживается в литературе X в. - ал-Мунаджим “Книга звуков”, Йахйа ибн Аби Мансур (963) “Трактат о расхождении между Ибрахимом ибн ал-Махди и Исхаком ал-Маусили в отношении пения”. Разнообразие художественных течений, возникавших в музыкальном искусстве свидетельствует о том, что оно находилось в непрерывном развитии, обогащаясь новыми творческими идеями [6].

Представления и взгляды о музыке, которые можно обобщённо обозначить понятием *“практическое музыкознание”*, передавались изустной традицией (от мастера к ученику) и зафиксированы в письменных источниках - практических руководствах, песенных антологиях, музыкальных трактатах - в них, наряду с замечаниями о технологии сочинения музыки и пении, содержатся истории из жизни певцов и поэтов, описания создания и исполнения песен и многие другие сведения, касающиеся бытования этого искусства.

На фоне пристального интереса к вопросам музицирования, которым отмечены источники IX–X вв., складывается и *теоретическое направление музыкознания - “‘илм ал-мусика” - “наука музыки”*, одним из первых последователей которого был ал-Фараби. Само название направления, содержащее транскрипцию заимствованного греческого термина “мусикэ”, указывало на античные истоки этого научного знания.

---

[6] Аналогичные процессы происходят в это время в арабской поэзии - на сер. VIII–нач. IX вв. приходится движение “обновления”, связанное с созданием “нового” поэтического стиля “бади‘” (Башшар ибн Бурд, Абу Нувас, Абу л-Атахия). Этот факт служит косвенным подтверждением если не единства двух этих искусств, то взаимосвязи творческих исканий в поэтической и музыкальной среде (оба этих явления были связаны с персидским влиянием) (Фильштинский 1991).

Обращение к наследию "древних" в этой области находилось в русле активного изучения эллинистического, иранского и индийского научного и литературного наследия в халифате. Известны факты основания в халифате ряда переводческих и научных центров и библиотек, в том числе знаменитого "Дома мудрости" ("Бейт ал-хикма") в Багдаде, организованного в 832 г. по инициативе халифа ал-Мамуна. Переводы и комментирование античного наследия во всех областях знания, в том числе и в области теории музыки, способствовало становлению арабо-мусульманской науки.

3. Источники по музыке как часть арабской средневековой литературы

Различные взгляды на музыку, сформированные в мусульманской культуре, получают отражение в *обширной и разнообразной по тематике и жанрам литературе*. Её развитие протекает в рамках традиционных видов арабской словесности - художественной, беллетристической, историографической, богословско-правовой, научной и несёт на себе отпечаток общелитературного процесса, обнаруживая единство литературного стиля и поэтики. Этому единству в значительной мере способствовало и то, что авторами многих источников по музыке были известные литераторы, историки, учёные. Отмечая особый интерес пишущей интеллигенции к музыкальному искусству, Г.Дж.Фармер говорит: "Историки, биографы и теоретики музыки неожиданно возникали отовсюду, и среди них был ряд выдающихся имён в анналах арабской литературы."(Farmer 1929, 163-64).

Одна из характерных особенностей арабской средневековой литературы, о которой пишут её исследователи, - полифункциональность предназначения, при которой "грань между деловой, научно-поучительной и художественной литературой (в прозаических произведениях) была…недостаточно выражена", в полной мере распространяется и на "музыкальную" литературу (Фильштинский 1991, 225, см. также Роузентал 1978, Брокельманн 1993, The Encyclopaedia of Islam 1978–90[7]).

Указанное качество, выражающееся в смешениях разножанрового материала - элементов занимательного и дидактического, художественно-описательного и научного стилей, проявилось и в том, что различные представления о музыке - мифологические, религиозные, художественно-эстетические, практические и научные - часто переплетались в одних и тех же источниках. Это делает невозможной сколько-нибудь исчерпывающую классификацию этих источников на основе отражённых в них типов знания о музыке, и обращает нас к тем жанровым разграничениям, которые сложились в самой арабской письменной традиции и обобщены в литературоведении. Систематизация видов "музыкальной" историографии на основе жанров арабской

---

[7] Далее - EI 1978–90.

словесности позволяет понять специфику их стиля и отношения авторов к описываемому материалу, рисуя общий литературный фон, на котором появилась БКМ.

Наибольший пласт сочинений о музыке принадлежал так называемой *адабной литературе (или литературе 'адаба).* Под 'адабом в мусульманской среде подразумевалась образованность светского характера, предполагавшая как владение этическими нормами и правилами поведения, так и знание широкого историко-литературного и филологического материала, составлявшего фонд арабской традиционной культуры (грамматика и поэтическая метрика арабского языка, предания о жизни и подвигах доисламских арабов, пословицы, поговорки и др.). Это понятие распространялось и на ту область изящной словесности, создаваемой в кругу адибов (светской интеллегенции), в которой в популярной и занимательной форме преподносились разнообразные истории, анекдоты, рассказы о путешествиях и многое др.

Среди источников по музыке, частично уже упоминавшихся при рассмотрении типов музыкального знания, к этой категории литературы относятся, в основном, сочинения, содержащие сведения из области практического искусства - рассказы об исполнительском искусстве музыкантов и певцов, зарисовки из художественной жизни халифата и т.д.

В связи с обзорным характером рассмотрения арабской литературы о музыке аббасидской эпохи (IX–X вв.) мы используем материалы наиболее авторитетных исследований в этой области (Farmer 1929, 1965, Wright 1980, EI 1978–90 и др.), не освещая сами источники по музыке. Это объясняется и тем, что большая часть этих сочинений не сохранилась и известна лишь по наименованиям в средневековой историографической, биографической, музыкально-теоретической литературе более позднего времени (XIII–XV вв.), другая часть источников, существующих в рукописях, изданиях и переводах, поясняется специальными библиографическими ссылками.

Основными средневековыми трудами, на которых базируются все существующие исследования, являются "Книга песен" ("Китаб ал-'агани") ал-Исфахани, "Указатель" ("Ал-фихрист") Ибн ан-Надима, "Золотые россыпи" ("Мурудж аз-захаб") ал-Мас'уди, а также известные средневековые биографические и исторические труды Ибн Халликана, Ибн аби Усайби'а, Ибн ал-Кифти, Ибн Халдуна (см. лит. II.2.1, II.4.1).

Наиболее широко в ряду источников по 'адабу представлены *антологии* - комментированные поэтические и песенные своды, предназначавшиеся для ознакомления читающей публики с поэзией и песенным искусством, среди которых - "Книга песен в алфавитном порядке" ("Китаб ал-'агани 'ала л-хуруф") Ал-Хасана ибн Мусы ан-Насиби (ок. 870), "Книга избранных песен" ("Китаб ал-'агани ал-мухтара")

Харуна ибн ‘Али (X в.), а также неоднократно упоминавшаяся “Книга песен” ал-Исфахани (967), которая благодаря масштабности и всеохватности содержания, освещающего историю песенно-поэтического искусства с эпохи джахилийа до X в., уже в средневековье снискала славу ”дивана (поэтического сборника) арабов, в котором собраны разнообразные сведения из известных нам наук” (Ибн Халдун) (Farmer 1929, 164).

Своеобразной энциклопедией ’адаба, отразившей самые разнообразные аспекты средневековой арабской культуры, в том числе и музыкальной, является антология андалусского писателя и поэта *Ибн ‘абд Раббихи (940) “Уникальное ожерелье” (“‘Икд ал-фарик”).* Круг её тематики чрезвычайно широк - антология включает главы о политическом устройстве исламского государства, религиозных знаниях, правилах поведения благовоспитанного человека, пословицах, проповедях назидательного характера, генеалогиях и рассказах о доблести древних арабов, красноречии бедуинов, ораторском искусстве, метрике и рифме. Отдельная глава в ней (из “Второй книги янтарей”) посвящена “Науке мелодий и расхождениям людей в отношении неё”. Построенная (подобно всем остальным главам трактата) в виде небольших рассказов, историй, изречений и афоризмов известных лиц, она содержит сведения о законности слушания музыки, происхождении искусства пения, биографии музыкантов и др. (Фильштинский 1991, 255).

К разновидности *беллетристической литературы ’адаба* можно отнести так называемые *“Книги компаньонов и собеседников” (“Китаб ан-нудама’ уа л-джуласа’”),* в которых читателю предлагались описания маджлисов-светских литературных и поэтических собраний, сообщения о “компаньонах” халифов и правителей - придворных учёных, поэтах, музыкантах. В подобных сочинениях приводились и музыкально-историографические сведения. Так, например, в трактатах Ибн Хордезба (912) и Ахмада ибн Хамдуна (аналогичного названия) есть упоминания о музыкальных инструментах и музицировании.

Вопросы музыки освещаются также в *историографических трудах,* которые образуют промежуточный литературный жанр между художественной словесностью и научной публицистикой. Образцом подобного рода литературы (в X в.) является труд знаменитого арабского историка, географа и путешественника *Абу л-Хасана ‘Али ал-Мас‘уди (957) “Золотые россыпи и рудники самоцветов” (“Мурудж аз-захаб уа ма’адин ал-джауахир”).* Используя традиционную для арабской историографии династийную периодизацию, автор приводит многообразный иллюстративный материал - историко-географические сведения, занимательные истории, фольклорные рассказы (Фильштинский 1991, 250). Специальный раздел посвящён в трактате ранней

истории арабской музыки. В нем ал-Мас‘уди упоминает о том, что в других своих сочинениях рассматривает музыкальные инструменты (малахи), танцы (ракс), ритмы (турак), звуки (нагм), “виды инструментов у греков, византийцев, сирийцев, набатейцев, и людей Китая, Индии, Персии”. По сведениям Г.Дж. Фармера, ал-Мас‘уди имеет в виду сочинения “’Ахбар аз-заман” (“Сообщения об эпохе”) и “Китаб ал-’аусат” (“Средняя книга”) (Farmer 1929, 166).

“Книги”, в которых приводятся жизнеописания знаменитых музыкантов и певцов, их классификации по различным принципам (хронологическому, династийному, профессиональной специализации, социальной принадлежности и т.д.), являются ответвлением распространённого в арабской традиции жанра *историко-биографической литературы (’ахбар - “хроники”, табакат -“ разряды”)* - Йахйа ибн Аби Мансур (к. IX в.) “Китаб ’ахбар аш-шу‘ара’” (“Книга сведений о поэтах”), Али ибн Йахйа ибн Аби Мансур (888) “Китаб аш-шу‘ара’ ал-кудама’ уа л-исламийа” (“Книга сообщений о древних и мусульманских поэтах”), “Китаб ’ахбар Исхак ибн Ибрахим” (“Книга сообщений об Исхаке ибн Ибрахиме (ал-Маусили)”. К этой категории литературы относятся и многочисленные *“Книги певцов (певиц)”:* ал-Хасана ибн Мусы ан-Насиби - “Китаб муджаррадат ал-муганнийин” (“Книга о певцах”), Ал-Мадини - “Китаб ’ахбар ‘Азза ал-Ма’ила” (“Книга сведений о ‘Азза ал-Ма’ила”), “Китаб Ибн Мисджах” (“Книга об Ибн Мисджахе”), “Китаб кийан ал-Хиджаз” (“Книга о певицах Хиджаза”), “Китаб кийан Макка” (“Книга о певицах Мекки”), “Китаб табакат ал-муганнийин” (“Книга о разрядах певцов”), “Китаб ’ахбар Ибн ‘Аиша” (“Книга сведений об Ибн ‘Аиша”) и др., Ибн Тархана - “Китаб ’ахбар ал-муганнийин ат-танбурийин” (“Книга о певцах-танбуристах”), ал-Исфахани - “Книга певиц”, “Книга рабынь-поэтесс”, “Книга рабов-певцов” и многих других авторов.

Другие жанры музыкальной литературы - *“Книги звуков” (“Китаб ан-нагм”), а также “Книги развлечений и инструментов” (“Китаб ал-лаху уа л-малахи”), “Замм ал-малахи” (“Осуждение музыкальных инструментов”),* примыкают как к адабной словесности, так и к монографическим сочинениям музыкальной тематики. В их числе можно назвать “Книги звуков” Йахйа ибн Аби Мансура (865–912) и Йахйа ал-Мунаджима (X в.) (Ал-Мунаджим, 1950), “Книгу звуков и и недостатков (перечисляемых) песен”, ‘Абдалла ибн ‘Абдалла ибн Тахир (912) (из которых только вторая сохранилась) (Farmer, 1929, 168-69). “Книги об инструментах” представлены у следующих авторов этого времени - Ибн ад-Дабби (920) - “Китаб ал-‘уд уа л-малахи” (“Книга об уде и (других) музыкальных инструментах”), Ибн Хордезба (912) - “Китаб ал-лаху уа л-малахи” (“Книга развлечений и инструментов”) (Al-Mufaddal ibn Salama 1938).

Наряду с ’адабом и смежными жанрами научно-публицистической, музыкально-историографической и другой литературы, в аббасидскую эпоху развивается направление *музыкально-теоретических исследований*, основное внимание в которых уделяется аналитическому рассмотрению вопросов музыки - *“Трактаты (послания) о музыке” (“Рисала фи л-мусика”), “Книги музыки” (“Китаб ал-мусика”).* Характеризуя процесс формирования научной литературы в IX в. как отделение её от традиционной арабской словесности, А.Мец пишет: “Из старой художественной литературы (адаб) выделяется целый ряд светских наук. До этого только богословие и философия имели научный метод и научный стиль, теперь же и филология, и история, а также и география приобрели свой собственный стиль и метод. Отныне учёные уже не желают более развлекать, сводить воедино возможно большее и самое различное, они начинают специализироваться, систематизируют свои знания и делают выводы.” (Мец 1991, 168).

4. Генезис и становление “науки о музыке”

Направление научной литературы о музыке зародилось в среде арабо-мусульманских учёных - *переводчиков и комментаторов античного научного наследия* Хунайн ибн Исхака (873), ал-Кинди (873), Бану Муса (X в.), ас-Сарахси (899), Сабит ибн Курра (901), Мухаммад ибн Закарийа ар-Рази (923), Куста ибн Лука (932), и развивается последующим поколением учёных направления “‘илм ал-мусика” (“наука о музыке”) - ал-Фараби, Ихван ас-Сафа (X в.), ал-Хваризми (987), Ибн Синой (1038) и др.

Первыми интерпретаторами античных музыкально-теоретических сочинений были, как указывает Г.Дж.Фармер, Хунайн ибн Исхак, Кинди, Сабит ибн Курра и Куста ибн Лука - учёные “Дома мудрости” в Багдаде, которые специализировались на переводах источников по музыке. Так, известно, что Сабит ибн Курра выполнил перевод “Арифметики” Никомаха, а Хунайн ибн Исхаку принадлежали арабские версии основных сочинений Аристотеля, связанных с музыкальной тематикой (“Проблематы” - “Китаб ал-маса’ил”, главы о звуке из трактата “О душе” - “Китаб фи н-нафс”), а также сочинений Фемистия, Александра Афродизийского и Галена (“О звуке” - “Китаб ас-саут”). Разрозненность и неравноценность информации об авторстве тех или иных учёных не позволяют, однако, составить более полное представление о процессе переводческой работы (Farmer 1929, 1930).

В целом, перечень сочинений о музыке, известных к IX–X вв. в переводах и комментариях свидетельствует о подробном знакомстве арабоязычных учёных с работами их предшественников: “De anima” (“Китаб фи н-нафс” - “О душе”), “Problemata” (“Китаб ал-маса’ил” - “Книга вопросов”) и “Historia animalium” (“Китаб ал-хайауан” - “История животных”) Аристотеля, “Китаб (шарх̱) ал-армуника” - “Гармоника”, “Китаб ар-ру’ус” - “Книга начал” и “Китаб ал-’ика‘” - “Книга ритма”

Аристоксена, "Китаб ал-канун" - "Канон", "Китаб ал-маса'ил" - "Проблемата" и "Китаб ан-нагм" - "Книга звуков" Евклида, "Introductio harmonica" ("Шарх ал-армуника" - "Гармоническое введение") Клеонида, "Китаб ал-мусика" - "Книга музыки" Птолемея, "De voce" ("Китаб ас-саут" - "О голосе") Галена, "Opus major on music" ("Китаб ал-мусика ал-кабир" - "Большая книга музыки") Никомаха и др. (Farmer 1929, 152). И хотя данные сочинения не сохранились, тем не менее, по словам Г.Дж.Фармера, "труды Ал-Кинди, Ал-Фараби, Ихван ас-Сафа, Абу Абдаллаха ал-Хваризми, Ибн Сины, Ибн Зайла, Сафи ад-Дина ал-Урмави, Кутб ад-Дина аш-Ширази и др. демонстрируют, как прилежно эти переводы и даже, возможно, сами греческие оригиналы, должны были изучаться." (Farmer 1930, 329).

Самостоятельные исследования арабо-мусульманских учёных в музыкознании явились во многом продолжением истолкования греко-эллинистических текстов[8].

В историографии зафиксированы некоторые, не дошедшие сочинения арабо-мусульманских переводчиков и комментаторов. Так, *Хунайну ибн Исхаку* принадлежал трактат "Собрание изречений философов о мелодиях и музыке" ("Иджтима'ат ал-фаласифа уа науадирухум фи л-'алхан уа л-мусика").

В ряду работ *ас-Сарахси* (ученика ал-Кинди) есть как теоретические, так и практические трактаты - к первым причисляют "Книгу введения в науку музыки" ("Китаб ал-мадхал 'ила 'илм ал-мусика"), "Большую книгу музыки" ("Китаб ал-мусика ал-кабир"), "Малую книгу музыки" ("Китаб ал-мусика ас-сагир"), ко вторым - "Книгу развлечений и инструментов" ("Китаб ал-лаху уа л-малахи"), "Книгу развлечения недоумевающего мыслителя о певцах, пении и инструментах" ("Китаб нузха ал-муфаккир ас-сахи фи л-муганнийин уа л-гина' уа л-малахи"), "Книгу указаний на секреты пения" ("Китаб ад-далалат 'ала 'асрар ал-гина'").

Сабит ал-Курра также, по-видимому, в равной мере исследовал вопросы музыкальной теории и практики - "Книга о науке музыки" ("Китаб фи 'илм ал-мусика"), "Глава о музыке" ("Макала фи л-мусика"), "Книга музыки" ("Китаб ал-мусика"), "Книга об инструменте замр" ("Китаб фи 'алат аз-замр").

Названия сочинений *Бану Муса и Куста ибн Лука* не известны. *Мухаммад ибн Закарийа ар-Рази* (известный учёный-медик, придворный врач саманидского принца ал-Мансура), согласно средневековым источникам, был автором музыкального трактата "Книга о сумме музыки" ("Китаб фи джумал ал-мусика").

Ал-Кинди (философ, астроном, математик и основоположник теоретического музыкознания (*'илм ал-мусика*) написал целый ряд работ по музыке (семь или восемь -

в разных источниках), из которых сохранились только две - “Рисалату фи хубр та’лиф ал-’алхан” - “Трактат об опыте композиции мелодий”, “Ар-рисалату л-‘узма фи т-та’лиф” - “Большой трактат о композиции” (Farmer 1929, Шауки Йусуф 1996, Аммар 1984).

Арабо-мусульманские учёные, занимавшиеся вопросами музыкознания, работали одновременно во многих областях науки - философии, математики, астрономии. Руководствуясь многосторонними научными интересами, они рассматривали вопросы музыки как в монографических исследованиях, так и в *сочинениях типа энциклопедии или словаря наук*, что было обусловлено вхождением теории музыки в общую систему знания. Эта тенденция наиболее последовательно проявилась в творчестве учёных к. IX–XI вв.

Среди известных сочинений подобного типа, специальный раздел в которых был посвящён музыкальной науке, “Классификация наук” ал-Фараби (“’Ихса’ ал-‘улум”) (*“De scientiis”* в латинском переводе XII в.), “Ключи знаний” ал-Хваризми, “Послания братьев чистоты и друзей верности” (трактат “О музыке”) Ихван ас-Сафа, “Книга исцеления” (“Китаб аш-шифа’”), “Книга спасения” (“Китаб ан-наджа’”) Ибн Сины и др.(Ал-Фараби 1940, 1967, Ихван ас-Сафа 1957, Ибн Сина 1930, 1956).

В процессе изучения античного материала арабо-мусульманские учёные восприняли многие черты методологии и особенности исследования музыкального искусства в древнегреческой теории. В рамках обзорного рассмотрения вопроса *связей арабской теории музыки с античной музыкальной наукой* можно выделить некоторые важные, на наш взгляд, аспекты этой преемственности, которые, однако, в полной мере отразили и самобытность подхода арабских учёных. Они касаются:

1. истолкования музыки как математической дисциплины,
2. методов и принципов музыкально-теоретического исследования,
3. критического аппарата - терминологии,
4. проблематики теории музыки (и музыкальных трактатов),
5. вопросов воздействия и восприятия музыки (теория этоса).

Изучение музыки в *квадривиуме* определило не только введение математических методов анализа музыки, широко применяемых арабо-мусульманскими учёными, но и соотношение музыкальной теории с другими науками в системе знания (физикой и метафизикой). Так, уже ал-Кинди исследует вопросы физического происхождения звука, следуя, как отмечает Фармер, взглядам Аристотеля (Farmer 1929). Дальнейшую разработку эти вопросы получают у Фараби и Ибн Сины (последний рассматривает, в

---

[8] Можно предположить, что в наименованиях своих оригинальных сочинений они нередко следовали наиболее распространённым названиям античных сочинений как, например,

частности, психо-физические закономерности возникновения и воздействия звука) (МЭСВ 1967, 279-284).

Опосредованное отражение в арабоязычных сочинениях о музыке находят и *космологические представления древних греков* и, в первую очередь, пифагорейское учение о *"гармонии сфер"*, преломлённое сквозь призму религиозного мировидения в исламе. Представления о музыкальной гармонии, создаваемой при движении небесных сфер выражаются в уподоблении ладков уда на определённых струнах планетам (по высоте и частоте движения). Подобное истолкование встречается, например, у ал-Кинди: ладок "мутлак" на струне "бамм" сравнивается с Сатурном, "саббаба бамм" - с Юпитером, "вуста бамм" - с Марсом, "хинсар" - с Солнцем, "саббаба маслас" - с Венерой, "вуста маслас" - с Меркурием, "хинсар маслас" - с Луной (Farmer 1931, 8). Иную версию соответствий между организацией музыкального искусства и структурой космоса находим у Ихван ас-Сафа - 4 категории музыки, соответствуют 4 временам года, темпераментам, которые определяются 4 элементами (землёй, водой, воздухом и огнем) и 4 качествами (теплотой, холодом, влажностью, сухостью) (Farmer 1930, 331, МЭСВ 1967, 269).

Следование *методологии древнегреческой теории* музыки наиболее последовательно отражается у авторов научных трактатов в теории лада, в которой они придерживаются содержания *античной "Гармоники"*, анализируя высотную систему от звука (саут-нагм) до звукоряда (джам') и правил сложения мелодии (интикалат), с помощью традиционных категорий интервального рода (джинс), видов звукоряда (ануа') и др. Показательна в этом отношении тематика "Трактата об опыте композиции мелодий" ал-Кинди: 1 глава. интервалы, 2. согласие, 3. позиции звуков в двойной октаве, 4. типы соединения, 5. число звуков, используемых в двойной октаве, 6. названия тетрахордов и звуков, 7. число тонов (транспозиций) в октаве, 8. соединение ладов, 9. причины числа последовательностей ладов, 10. мелодические переходы, разновидности композиции (та'лиф) по типу движения, 11. ладовая структура, 12. отношения между поэзией, ритмом и музыкой (Шауки Йусуф 1996).

Античная музыкальная терминология присутствует в арабоязычных источниках в виде транскрипций (мусика), прямых (лексических) и опосредованных (смысловых) переводов (например, саут (звук), 'аб'ад (интервал), 'аджнас (тетрахорды), джуму' (звукоряды),ануа' (виды звукорядов), лухун (мелодии), taнинат (тоны - транспозиции), интикал (мелодические переходы), та'лиф (композиция), в семантике отдельных теоретических категорий (тамдидат - транспозиции, тоны). Интерпретация

"Большая книга музыки" ("Большая книга музыки" Никомаха).

древнегреческих терминов и понятий оказывает влияние на сложение арабоязычной терминологической системы музыкальной науки.

Связи с античной теорией музыки обнаруживаются, отчасти, и в *группировке теоретических вопросов* в структуре трактатов - в разделе о "мелодиях" ('алхан) или "звуках" ('ангам) (теория лада).

Важное место в исследованиях арабо-мусульманских учёных занимает проблема *воздействия и восприятия музыки*, получающая у каждого из них своеобразное претворение, обусловленное общенаучными и философскими взглядами на музыку. В её интерпретации прослеживаются и элементы *античного учения об этосе*. Так, согласно Фармеру, в классификации видов мелодий по воздействию (этосу) ал-Кинди использует понятия "кабди" (твёрдый, властный, мрачный), "бусти" (возбуждённый, радостный), "му'тадил" (умеренный) аналогичные греческим систальтика (подавленный, угнетённый), диастальтика (возбуждённый) и гесихастика (спокойный, бесстрастный, тихий характер) (Farmer 1931, Русакова 2000).

Арабоязычные учёные опирались на разные античные источники, что было связано с уровнем и объёмом освоенной к их времени литературы, степенью осведомлённости в музыкальной науке "древних" и, наконец, их научными (научно-философскими) взглядами. Известно, например, что ал-Кинди был знаком с сочинениями Евклида и Птолемея (его несохранившийся трактат "Книга о частях Канона" ("Китаб фи кисмат канун"), как указывает Фармер, был, по-видимому, комментарием "Канона" Евклида). Фараби в "Большой книге музыки" неоднократно ссылается на греческих авторов и цитирует их высказывания в связи с той или иной теоретической проблемой. Среди упоминаемых им древнегреческих теоретиков - Аристотель, Пифагор, Аристоксен, Гален, Птолемей, Фемистий, Евклид. Ал-Хваризми основывается, вероятно, на более поздних музыкально-теоретических источниках, поскольку, по словам Фармера, упоминает византийские музыкальные инструменты. Ихван ас-Сафа опираются на сочинения Аристотеля, Никомаха, Птолемея, Евклида (Farmer 1930).

Более углублённое рассмотрение *связей арабо-мусульманского музыкознания с античной музыкальной наукой* и конкретизация перечисленных выше аспектов (на примере теоретических систем арабских учёных) нуждаются в специальном рассмотрении. Можно лишь отметить, что эта обширная и сложная тема, сопряжённая с решением многих источниковедческих, исторических и теоретических вопросов, на сегодняшний день не получила специального освещения в музыкальном востоковедении (она неоднократно затрагивалась в работах Фармера (1929, 1930) и д'Эрланже (1930–35).

Самобытность музыкальной науки, генезис которой в качестве теоретической дисциплины восходил к греко-эллинистической традиции музыкознания, определил сам объект исследования арабо-мусульманских учёных - *музыкальная культура арабского халифата* во всем многообразии форм её бытования. При всём аналитическом складе науки и свойственном ей тяготении к систематизации материала, значительное место в сочинениях по музыке занимало рассмотрение вопросов музыкальной практики и исполнительства - современных жанров и инструментария, ладовой и ритмической сторон музицирования.

Ал-Кинди в трактате "Большой трактат о композиции" ("Ар-рисала ал-'узма фи т-та'лиф") приводит буквенную нотацию, которая, по мнению исследователей (Аммар 1984), является примером известных в средневековье упражнений на уде. Хваризми в разделе о музыке из энциклопедии "Ключи знания" рассматривает современный инструментарий (танбур, чанг, шахруд, сурнай - 1 глава) и "ритмы, употребляемые на практике" (3 глава) (Аль-Хваризми 1983). Наконец, в БКМ широко представлены "распространённые" лады и ритмы музыкальной композиции, специальный раздел (второй раздел основной части) посвящён описанию музыкальных инструментов (уд, багдадский и хорасанский танбур, рабаб, мизмар, шахруд и др.), а в третьем (заключительном) разделе рассматриваются "единичные мелодии" ('алхан джуз'ийа) - образцы мелодий, бытующих в музицировании.

Стремление учёных установить связь между умозрительным знанием и практикой - специфическая черта научной культуры мусульманского средневековья - выразилась и в том, что многие теоретики музыки совмещали научную деятельность с исполнительством - ал-Фараби, согласно легенде, был изобретателем струнного инструмента и прославленным исполнителем, известный учёный его времени ал-Мунаджим (912), автор трактата "Книга о звуках" ("Китаб ан-нагм"), состоял музыкантом и поэтом при дворе халифа ал-Муктафи Биллах (902–903).

Проблема соотношения теории и практики, научных и "эмпирических" подходов в музыкознании, по-видимому, обсуждалась в средневековой научной среде. Поднимая её в БКМ, Фараби пишет о том, что следование "древним" в музыкальной науке нередко оборачивается её формальной умозрительностью и оторванностью от музыкально-практических знаний и опыта, и противопоставляет "мудрецов" "искусным практикам": "некоторые пошли по пути греческих математиков, другие не принимали во внимание высказывания последних, а будучи [...] практиками, весьма сведущими в музыке, они полагались исключительно на собственный слух. Их долголетний опыт подсказал им то, о чем они пишут в своих книгах." (Аль-Фараби 1992, 186).

Тесно связанная с традициями музыкальной культуры Ближнего и Среднего Востока и обращённая к современной музыкальной практике и исполнительству, арабо-мусульманская наука о музыке в силу особой монолитности средневековой системы знания воспринималась в то же время как часть этой системы и развивалась в *общем процессе становления науки на мусульманском Востоке.*

В результате привнесения и адаптации в культуре иноземных (античных, индийских и иранских) знаний в ней возникло разделение на *“традиционные” (наклийа), “исконные”(дахилийа) и “умозрительные” (‘аклийа) или “пришлые” (хариджийа) науки.* Это разделение символизировало противопоставление двух отраслей научной культуры и образованности - исконно арабского, основанного на изучении “наук веры” (‘улум ад-дин) - мусульманского богословия (калам) и права (фикх), а также филологических дисциплин (грамматики (наху), метрики (‘аруд), поэтики (ши‘р), секретарского дела (китаба), и “иноземного” (а‘джам), охватившего область “наук знания” (‘улум ал-‘илм) - точного, естественно-научного и философского.

Противопоставление одновременно отражало и существование различных социально выделенных типов учёности внутри единого сословия интеллектуалов - учёного-традиционалиста (в двух его ипостасях - знатока теологических наук - улема и светски просвещённого человека - адиба (впоследствии это понятие претерпело, однако, семантическую эволюцию, и подразумевало также владение “иноземными” науками) и “философа” (учёного-систематизатора наук “древних”, “мудреца”) .

Наука о музыке как раздел математики включалась в сферу светского научного знания, которое, согласно античной и средневековой традиции, а также в условиях распространения светских наук учёными-философами, объединялась понятием *“философия” (фалсафа).*

Показательно, что процесс освоения музыкально-теоретической науки “древних” проходил в непосредственной связи и как неотъемлемая часть изучения всего *комплекса античных научных дисциплин*, сочинения о музыке переводились и комментировались в ряду других научных трудов. Это было обусловлено и особенностями передачи античного и эллинистического наследия на Востоке: источники по музыке часто содержались в одних рукописных списках с сочинениями по медицине, астрологии, алхимии, математике и др. прикладным наукам. Стремление к целостному охвату научно-философских знаний отвечало и интеллектуальным запросам арабо-мусульманской культуры. Проникновение большого числа античных трудов по музыке стало следствием не только целенаправленного интереса арабо-мусульманских учёных к этой частной области знания, но и общих научно-практических задач в изучении наследия предшественников, их достижений и опыта в

прикладных дисциплинах (геометрии, оптике, астрономии, физике, медицине и др.). Даже овладение умозрительными и метафизическими предметами в какой-то степени преследовало практические цели - переводы античных трудов по философии и логике знакомили арабоязычных учёных с теми философскими первоосновами и приёмами логической аргументации, которые затем активно использовались в религиозной полемике между исламом и другими вероучениями, а также внутри мусульманской общины. Авторами музыкально-теоретических сочинений, вследствие этого, были учёные, ориентированные на исследования в различных отраслях знания - научные приоритеты некоторых из них относились к философии и логике (Хунайн ибн Исхак, ал-Кинди), другие специализировались на точных науках (Куста ибн Лука, ал-Хорезми), третьи в равной мере посвятили себя нескольким направлениям научной деятельности (ал-Фараби - философии, логике, теории музыки, Ибн Сина - философии и медицине).

Закономерная тенденция соотнесения *музыкальной науки с философским знанием*, возникшая как отражение целостности древнегреческой научной мысли, с одной стороны, и специфики арабской средневековой культуры, с другой, получает наиболее полное претворение с развитием арабо-мусульманской философии. Определяющее влияние на становление музыкальной науки со времени ал-Кинди (873) и в последующую эпоху, вплоть до Ибн Сины (1038) и ал-Газали (1111), оказывает философское направление, с которым в мусульманском мире связывали сам термин *"фалсафа" ("философия")* - известное в востоковедении как направление *"арабо-мусульманского рационализма" или "восточного перипатетизма"*. Обращение к музыкально-теоретической науке крупнейших мусульманских философов ал-Кинди, ал-Фараби, Ибн Сины и других известных учёных этого направления - Ихван ас-Сафа, ал-Хваризми, ар-Рази, Абу Таййиб ас-Сарахси, обусловило характер научного знания о музыке - оно отражало, а, зачастую, и основывалось на методах исследования и философско-научных воззрениях этих учёных.

5. Музыкальная наука и философия. Полемика по вопросу "знания"

Взаимодействие арабо-мусульманской философии и научной мысли о музыке в ряде теоретических концепций и в качестве самостоятельной линии развития научного знания - один из аспектов становления музыкальной науки, раскрывающий её своеобразие как феномена данной исторической эпохи и культуры. Не ставя себе специальной цели рассмотрения этой темы - сравнительно мало изученной в востоковедении, мы, тем не менее, не можем не коснуться её в продолжение обзора современного Фараби музыкознания. Одно то, что Фараби стоит у истоков арабо-мусульманской философии, заставляет нас осветить предпосылки её появления, связи с

музыкальной наукой и те духовно-интеллектуальные искания в культуре, в атмосфере которых она развивалась. Мы также выделим отдельные черты преломления философских представлений в музыкально-теоретических системах учёных IX–X вв. и, отчасти, XI вв. - Кинди, Хваризми, Ихван ас-Сафа, Ибн Сины.

Предыстория возникновения философии как светского идейного направления, независимого от линии ортодоксального ислама и обособленного в отдельную интеллектуальную сферу мусульманской культуры, относится к VIII в. и связана с деятельностью *му'тазилитов ("обособившихся")*, ранних представителей калама (схоластического богословия), которые, начав с обсуждения вопросов о свободе человеческой воли и божественных атрибутах, пришли к разработке концепций, противоречивших догматам мусульманского вероучения и выходивших за рамки религиозной проблематики. Так, в противовес догмату о божественном предопределении человеческих поступков, они утверждали "свободу воли" человека в совершении как добрых, так и злых деяний, и мерилом различения добра и зла, справедливого и ложного считали разум. Поскольку, согласно их учению, материальный мир имел основания в природе вещей, а творец лишь наделял потенциально сущую материю атрибутом существования, они доказывали познаваемость мира человеческим разумом. Путь дискурсивного познания вёл также (в их истолковании) к постижению Бога и установлению "единства" его божественной сущности.

Идеи му'тазилизма, принятые в годы правления халифа ал-Мамуна (813–833) в качестве официальной доктрины государства Аббасидов, стали основой и, в определённой степени, "узаконили" распространение рационалистической научной мысли, выраженной в естествознании и философии, способствуя активному изучению "иноземного" наследия (в это же время был учреждён "Дом мудрости" в Багдаде).

Возникновение *рационалистических тенденций* в мусульманской культуре (в IX–X вв.), в том числе и самого мутазилизма, имело, очевидно, и более глубинные исторические предпосылки. Так, А.Мец связывает "вторжение целого потока" греко-эллинистических и христистианских идей "в религию Мухаммада" с пробуждением древней гностики, которая, по его словам, "вновь ожила на своей родине и на протяжении этих двух столетий начала господствовать во всех областях духовной жизни." (Мец 1991, 268). Проявлениями гностицизма в разной форме были, по мнению учёного, разнообразные интеллектуальные течения, которые руководствовались идеей "познания Аллаха" (ма'рифат Аллах) - схоластическое богословие, мистицизм (суфийское учение), рационалистическая философия.

В русле философской мысли наибольшее внимание арабо-мусульманских учёных привлекла *философия и логика Аристотеля* - основоположника философского рационализма и научной методологии (формальной логики), а также его позднейших комментаторов - перипатетиков и неоплатоников Александра Афродизийского, Фемистия, Порфирия и др. В трактовке сущности бытия и путей познания - основной философской проблематики - мусульманские философы исходили из аристотелевской концепции объективности, причинной обусловленности знания, а суть познания видели в объяснении причинных связей, лежащих в основе бытия.

Так, согласно ал-Кинди, "искусство философии [...] определяется как познание истинной природы вещей в меру человеческой способности." (Избранные произведения мыслителей стран Востока 1961, 57). Аналогичное высказывание принадлежит Ихван ас-Сафа: "Начало философии - любовь к знаниям. Её середина - познание истинной природы вещей в меру человеческих способностей, а её завершение - совпадение слова и дела, действие сообразно знанию." (Фролова 1983, 53) Фараби рассматривает философию как "науку о сущем как таковом." Объекты разных наук, по словам учёного, могут быть "метафизическими, физическими, логическими, математическими и политическими, а философия делает выводы из всех них и подводит итог так, что в мире не остаётся ничего сущего, к чему она не имела бы касательства." (Аль-Фараби 1970, 42).

Подобное представление о сути философии и её всеобъемлющем *значении "универсальной науки"* вело к разработке *научной эпистемологии и методологии*, которая служила бы достоверности познания, направленного на раскрытие "истинной природы существующих вещей". Поиски и принятие определённых научных установок, принципов и подходов в индивидуальных философских системах арабо-мусульманских учёных распространялись и на область частных дисциплин, в том числе и музыкальной науки. Главным "орудием" рационалистического познания признавалась *логика* - *"наука весов" ('илм ал-мизан)*, "систематическая научная структура, служившая мусульманским учёным инструментом интеллектуального самовыражения." (Роузентал 1978, 194).

Утверждение рациональной обусловленности и логической обоснованности знания в арабо-мусульманской философии было не только полемически направлено против религиозной концепции знания, тождественного вере, но вступало в диалог со всем комплексом сложившихся в исламе представлений *о сути знания и путях познания*. Обсуждение этой проблематики - основополагающей для средневековой мусульманской культуры - как в философии, так и в любой другой сфере духовно-

интеллектуальной деятельности (богословии, законоведении, литературном творчестве) являлось по сути выражением мировоззренческих позиций авторов.

Истоки столь пристального внимания к вопросам знания восходили к мусульманскому вероучению, в котором *"стремление к знанию" (талаб ал-'илм)* провозглашалось одной из "обязанностей мусульманина", а понятие *"знания" ('илм)* рассматривалось в двух измерениях - божественного всеведения, предвечного и объемлющего, одного из атрибутов всемогущества Творца (*'алим* - "знающий" - одно из "Прекрасных Имён" Аллаха), и человеческого (земного), включавшего в себя мирское знание и религиозную веру. Знанию в исламе (или - правоверию) противопоставлялось то, что предшествовало и противоречило ему. Так, доисламская языческая эпоха была названа эпохой "неведения" (джахилийа), а последователей еретических сект объявляли "неверующими, еретиками" (зиндик).

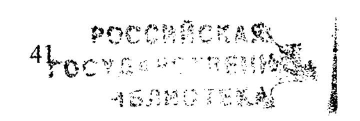
Воплощая одну из доминирующих духовных ценностей средневековой мусульманской культуры, категория "'илм" ("знание") в другом своём значении - *"наука"* - охватила весь спектр научных знаний в исламе (светских и религиозных) и получила в них не только различные, но порой и взаимоисключающие толкования - от усвоения мусульманской священной традиции (Корана, сунны) до соблюдения социально-этических норм поведения и от мистического озарения до постижения посредством логико-философских рассуждений (Роузентал 1978, Ислам. Энциклопедческий словарь 1991[9], 95).

Формулировке дефиниции "'илм" в рамках конкретной научной дисциплины посвящались вступительные разделы трактатов, а также самостоятельные сочинения ("Книги о знании" - "Китаб ал-'илм" или "Книги познания" - "Китаб ал-м'арифа" (подобные сочинения были, в частности, распространены в литературе по мусульманскому праву и умозрительной теологии (Роузентал 1978). Эпистемология как область науки, непосредственно занимающаяся вопросами познания, активно разрабатывалась в разных отраслях, отражая связь общемировоззренческих установок и форм научного мышления. В арабо-мусульманской философии проблема познания поднималась в рамках *философской гносеологии (назарийату л-ма'рифа)*.

Повышенный научный интерес к вопросам познания (поддержанный идеями му'тазилизма), естественным следствием которого стало, в частности, бурное развитие светских наук в IX–X вв., во многом послужил и причиной подъёма теоретического музыкознания в эту и последующую эпохи.

Значимость направления, получившего в средневековье обозначение *"наука о музыке" ('илм ал-мусика),* на фоне богатейшей традиции музыкальной культуры, по-

[9] Далее - ИЭС 1991.



видимому, заключалась для носителей этой культуры в новизне и непохожести того типа "знания", которое оно собой воплощало - "знания", основанного не на поэтике архаических и средневековых мифов, не на догматике духовно-религиозных представлений или художественно-эстетических канонах музыкальной практики, а на доводах разума.

Изменение подходов к освещению музыкальной тематики выразилось прежде всего в стремлении учёных к обоснованию методов исследования и разъяснению терминологии, в систематизации знаний и аргументации теоретических положений, претендующих, согласно целям философского знания, на "достоверность", соответствие "истине".

Показательны в этом смысле принципы научного подхода в музыке, которые выдвигаются Ибн Синой в "эпистемологическом" введении к трактату "Свод науки о музыке": это - "суждения, выработанные разумом на основе опыта, и законы, построенные на безошибочном наблюдении и подкреплённые философскими доводами и научными положениями [подч. мной - С.Д.]." (МЭСВ 1967, 279).

Упорядочению знания о музыке и выделению в нём теоретических подразделов (лада - *нагм*, ритма - *'ика'ат*, музыкальных инструментов - *'алат мусикийа*), отражавших и структуру античной теории музыки, сопутствовало *соотнесение музыкальной науки со всей системой философского знания* и определение её *местоположения в классификации наук.*

В "Ключах знаний" ал-Хваризми и "Классификации наук" ал-Фараби глава о музыке следует за рассмотрением физики, арифметики, геометрии и оптики; Ибн Сина в "Книге исцеления" исследует теорию музыки в ряду "образовательных" наук (логики и математики), в энциклопедическом труде "Послание Братьев чистоты" трактат "О музыке" также помещён в разделе математических наук (Аль-Хваризми 1983, Ал-Фараби 1967, Ихван ас-Сафа 1957). Данное местоположение (в философском истолковании) обозначает статус музыкальной науки как *конкретной ступени в познании сущего.* Ибн Сина, рассматривая науку как некий логический род, начала (причины) которого относятся к более высшему и совершенному роду (в иерархии знания), говорит о том, что "каждый из видов исследования (в музыке - гармоника и ритмика) имеет начала, восходящие к другим наукам [подч. мной - С.Д.], - они могут восходить к арифметике, к физике и, в редких случаях, к геометрии." (МЭСВ 1967, 281-82).

Арабо-мусульманские учёные-философы устанавливают *связь между музыкой и универсумом,* помещая её в метафизическую "картину мира" и усматривая соответствие между художественными законами в музыке и принципами организации космоса, что

выражается в перенесении их философских идей и космологических представлений в музыкальную науку.

Так, ал-Кинди, исследуя музыку с точки зрения метафизики, алхимии и астрологии, приписывает ей тесную связь с явлениями природного и надприродного мира и уподобляет звуки, извлекаемые на четырёх струнах уда, планетам, цветам, запахам, знакам зодиака, природным элементам, темпераментам, временам года, времени дня, периодам жизни, состояниям души, физическим силам и т.д. (Farmer 1931, 8). Учёный отмечает общность в эстетическом восприятии мелодий, цветов и запахов (последние являются своего рода "беззвучной музыкой": одни ароматы выражают мужество, другие - страсть, третьи - гордость и т.д.).

Ихван ас-Сафа приводят интересную интерпретацию "гармонии сфер", обосновывая её "логико-философскими" доводами (аргументация построена на посылках и доказательствах) и согласовывая языческую космологию с философской версией мусульманской телеологии (ангелы, мир духов - субстанции небесного мира). При этом сопоставление земной музыки с упорядоченным, согласованным звучанием небесных сфер объясняется ими как проявление принципа философии, которая "есть уподобление божеству в меру человеческих способностей" (МЭСВ 1967, 269-271). Во взглядах на воздействие музыки Ихван ас-Сафа исходят из "подобия, соответствия и родства" звуков как духовных субстанций душе человека (предметы слухового восприятия имеют, по их мнению, духовную природу): "Души питают к ним склонность и более всего к ним восприимчивы ввиду существующего между ними сходства. Ведь и души представляют собой простые, не сложные духовные субстанции, и точно также обстоит дело с тонами, а подобные между собой вещи испытывают друг к другу влечение." (МЭСВ 1967, 275-276).

С развитием философско-научного знания, связанного с расширением экспериментальных данных и изменением многих научных представлений (о законах природы и строении Вселенной), меняется и понимание закономерностей воздействия и восприятия музыки, её вписанности в структуру бытия.

Ал-Фараби и Ибн Сина с позиций современного им естествознания и рационалистической философии *подвергают критике* всевозможные космологические интерпретации происхождения и воздействия музыки, в том числе, учение о *"гармонии сфер"* (примечательный факт, свидетельствующий о неоднозначности позиций внутри философского рационализма).

По утверждению Фараби, "мнение пифагорейцев о том, что планеты и звезды при их движении порождают [музыкальные] звуки, которые гармонически сочетаются, является ошибочным. В физике доказано, что их гипотеза невозможна, что движение

небесных светил и звезд не может порождать какого-либо звука. Почти все, что относится к музыкальной теории, является продуктом искусства." (Аль-Фараби 1992, 130).

Иную аргументацию против прямых параллелей между космологией и музыкой высказывает Ибн Сина: "Мы не будем также уделять внимание уподоблениям небесных фигур и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой и не проводит грани между тем, что существенно, и тем, что акцидентально, - тех, кто придерживается ветхой философии [подч. мной - С.Д.], унаследованной (ими даже) не в виде краткого изложения её сути". Объясняя проникновение подобных идей в музыку слепым следованием учёных "ветхой философии" (пифагорейскому учению?), он говорит: "ходячие (предрассудки) [подч. мной - С.Д.] помешали им постичь истину и ...дурная (услуга) отвратила их от самостоятельного исследования." (МЭСВ 1967, 278).

В отличие от учёных предшествующего времени (ал-Кинди и Ихван ас-Сафа), Ибн Сина трактует звук как "чувственно воспринимаемый предмет" и связывает воздействие музыки не с её субстанциональным подобием душе, но со способностью подражания и передачи её различных состояний, рассматривая музыку как средство врачевания души и исцеления тела (Ибн Сина 1956, МЭСВ 1967).

Музыкально-теоретические сочинения арабских учёных отражают также их *философские воззрения на цели познания*, которые преломляются в вопросе *предназначения музыкального искусства*. Известно, например, что учёные объединения Ихван ас-Сафа при создании своего энциклопедического трактата руководствовались религиозно-философской идеей искоренения пороков общества посредством распространения философских и научных знаний (они исповедывали учение исмаилитов (религиозной секты в исламе), согласно которому восприятие "истинной реальности" (*хакика*), Бога, и восстановление на земле "государства добра" (прообраза божественного мира) в противовес господствующему "государству зла" возможно путём прохождения различных стадий познания (ИЭС 1991,112-13). В свете этой концепции музыкальная наука предстаёт как этап познания, ведущий к спасению человека от "зла" мира, его восхождению к высшему, божественному знанию, а искусство приобретает глубокую философско-этическую значимость.

Подобное истолкование музыки учёными-философами показывает, как изменилось понимание её функций и предназначения в сравнении с традиционными "модусами" представлений о ней - взамен магического, духовно-ритуального (сакрального) или художественно-практического (прикладного) значения музыкальное искусство

наделяется духовным (философско-гуманистическим) смыслом как *искусство, приближающее к высшему бытию.*

Исследуя воздействие философских идей на музыкальную науку, мы сопоставили хронологически разновременные и несходные в толковании многих вопросов музыкально-теоретические учения ал-Кинди, Ихван ас-Сафа и Ибн Сины, отчасти и Фараби. Расхождения теоретиков во взглядах на суть и предназначение музыки, её воздействие и восприятие, связь с системой мироздания через законы художественной организации проистекали не только из индивидуального строя их философского мировоззрения, напрямую связанного с определёнными религиозными убеждениями в исламе, но были обусловлены и рядом факторов, обозначенных выше - приверженностью тем или иным античным авторитетам, характером отражения музыкальной практики и традиционного знания о музыке, наконец, объективными историческими закономерностями развития научного знания и философии. В этих расхождениях можно усмотреть и черты эволюции, которую претерпевает музыкальная наука в связи с формированием общенаучных и философских идей в арабо-мусульманской культуре, выраженной в расширении её методологической основы, опоры на точные и естественные науки, усилении системного подхода в изложении теории.

В общем становлении музыкознания (в IX–X вв.) *"Большая книга музыки"* занимает чрезвычайно значимое место как музыкально-теоретический трактат, признанный (как в средневековой историографии, так и в исследованиях Нового времени, вплоть до современности) *основополагающим энциклопедическим трудом о музыке на Востоке.* Учение ал-Фараби, в свою очередь, рассматривается как своеобразная точка отсчёта направления "'илм ал-мусика", послужившая авторитетным источником для последующих арабо-мусульманских учёных (Farmer 1929, Carra de Vaux 1927, Walzer 1965, Матякубов 1986 и т.д.). Этому способствуют и объективные обстоятельства, связанные с утратой многих средневековых источников и фрагментарностью дошедшего наследия арабо-мусульманских учёных в этой области. Так, музыкально-теоретическое учение Ибн Сины в виде представленных на сегодняшний день небольших разделов из его энциклопедических "Книг" ("Книги исцеления", "Книги спасения") несопоставимо с концепцией ал-Фараби в БКМ, что неизбежно (а, возможно, и исторически закономерно) выделяет её на фоне не только современной ей, но и последующей литературы о музыке. Констатируя высокую оценку исторической значимости трактата, сложившуюся в востоковедении, мы попытаемся в дальнейшем выявить своеобразие музыкально-теоретического учения ал-Фараби как в рамках научного направления музыкознания, так и в контексте арабо-мусульманской

музыкальной и духовно-интеллектуальной культуры на основе подробного исследования его теоретической системы.

Представленный в этой главе обзор направлений знания о музыке в IX–X (XI) вв., показал, что появление “науки о музыке” не только составило контраст всему тому, что было накоплено в музыкальной культуре, но и знаменовало качественно новый уровень осмысления музыкальной тематики. Не отказываясь от наследия традиции, но, напротив, используя весь фонд сложившихся в ней знаний о музыке (что будет видно на примере музыкально-теоретического учения ал-Фараби), арабо-мусульманские учёные дали им иное истолкование - в контексте целостной философской системы мировоззрения.

Линии *генезиса “науки о музыке”* восходили к нескольким истокам: античным традициям музыкальной науки, музыкальной практике и знанию о музыке на арабо-мусульманском Востоке, античной философии (различных направлений - пифагореизма, платонизма, аристотелизма, неоплатонизма), а также философским системам арабо-мусульманских учёных (фаласифа) и их религиозным взглядам в исламе (исма‘илизм - Ихван ас-Сафа, му‘тазилизм - ал-Кинди, суфизм - ал-Газали).

Развиваясь внутри единой парадигмы научного знания, музыкальная наука восприняла и отразила ту проблематику, которая была актуальна не только для философии, но для всей сферы духовно-интеллектуальной культуры, объединившей различные направления и течения религиозной и светской мысли. В центре внимания арабо-мусульманских философов оказалось решение вопросов научного метода и достоверности знания. Эти же вопросы, как проявление *общей проблематики мусульманской культуры - о сути знания и путях познания* - поднимаются в *музыкальной науке.*

Глава II

Философия познания музыки

1. Тема познания в “Большой книге музыки”

В предисловии к БКМ Фараби высказывает неудовлетворённость состоянием и качеством сохранившегося наследия “древних” в теории музыки, говоря о том, что *“обнаружил во всех них неполноту частей искусства”, “погрешности во многом из того, что в них написано”*, а также *“неясные выражения”* (Ал-Фараби 1967, 36). Отдавая при этом дань уважения вкладу античных учёных в создание и развитие теории музыки, Фараби объясняет упомянутые им недостатки утратой многих сочинений и неточностью их переводов на арабский язык. Ситуация, сложившаяся в музыкально-теоретической науке, по словам Фараби, и побуждает его обратиться к сочинению собственной книги.

Другая, отмеченная Фараби проблема предшествующих исследований - *отсутствие* разработанной *методологии музыкальной науки.* Дошедшие труды в этой области, на взгляд учёного, не содержат “разъяснения основ”, “пути, который (бы) вёл к ним” и “способа следования по этому пути” (Ал-Фараби 1967, 43-44). Этим утверждением, предваряющим освещение теории, автор мотивирует необходимость введения собственных методов и подходов к рассмотрению музыкального искусства. Характеризуя содержание БКМ, он подчёркивает: “Мы придерживались в ней способа, который принадлежит нам, не сочетая его с каким-либо иным методом.” (Ал-Фараби 1967, 37).

Всё последующее изложение в трактате посвящено не только представлению музыкально-теоретической системы, но и развёрнутому обоснованию взглядов Фараби на проблему её методологии. В соответствии со средневековой научной традицией (как светского, так и религиозного типа) эта проблема формулируется у него в качестве вопроса *познания (ма‘рифа)* - его сущности, путей и целей, а её обсуждение выходит за рамки научно-методологической тематики, затрагивая глубинные вопросы мировоззрения учёного.

Фараби одним из первых арабоязычных учёных глубоко исследовал *вопросы познания и методологии науки* в своём творчестве. Будучи столь же известным философом, сколь и знаменитым логиком (первым на арабомусульманском Востоке написавшим комментарии ко всем сочинениям “Органона” Аристотеля), он дал широкое и самобытное их истолкование. Эти вопросы так или иначе поднимаются во всех его сочинениях, среди которых “Классификация наук”, “О происхождении наук”, “О достижении счастья” и др.трактаты.

БКМ - одно из тех сочинений Фараби, в котором *тема познания развёрнута наиболее широко,* несмотря на специальный характер исследования. Обозначенная во вводном разделе БКМ в виде проблемы методологии музыкальной науки, тема познания образует *внутренний смысловой стержень* исследования, стягивая многообразные тематические линии трактата. Многократное употребление терминов, обозначающих познавательную деятельность человека (*"знание, наука" - 'илм, "познание" - ма'рифа, "теоретическое искусство" - ас-сина'а ан-назарийа* и др.), их семантическая выделенность также указывают на важность этой линии в трактате. Особое значение она приобретает при рассмотрении главного вопроса теоретического учения - о целях и предназначении музыкального искусства.

При этом в интерпретации проблемы познания у Фараби прослеживается связующая нить от собственно методологических принципов исследования в теории музыки, через его концепцию познания в логике и гносеологии, к основам *философской онтологии.* Поскольку истоки данной проблемы восходят к философии и логике Фараби, охарактеризуем сначала его философское учение (не претендуя при этом на полный охват его проблематики), с тем чтобы затем обратиться к рассмотрению его методологии музыкальной науки.

2. Учение о разуме и теория познания

Особое значение проблематики познания у ал-Фараби обусловлено *рационалистическим типом* его философской системы, принадлежащей направлению "восточного (арабо-мусульманского) перипатетизма".

Вопрос античных истоков философии Фараби является дискуссионным и не затрагивается нами в этом изложении, поскольку заводит в область тонких и порой трудно различимых даже для специалистов противоречий между аристотелевской космологической системой, платонизмом и неоплатонической концепцией эманации (EI 1983, 778-781).

Очевидно, что в философии Фараби обнаруживается своеобразный синтез этих систем и их самобытное истолкование. Сам учёный, опираясь на наследие античных учёных в том виде, в каком оно дошло до его времени - в переводах и комментариях, усматривал единство в философских системах Платона и Аристотеля и посвятил специальный трактат обоснованию "общности взглядов Божественного Платона и Аристотеля".

Мы придерживаемся точки зрения тех исследователей, которые высказываются об определяющем влиянии *Аристотеля* на его философию (Сагадеев 1973, Харенко 1976, Касымжанов 1982, Шаймухамбетова 1990, Фахри, 1970), это подтверждает и очевидное

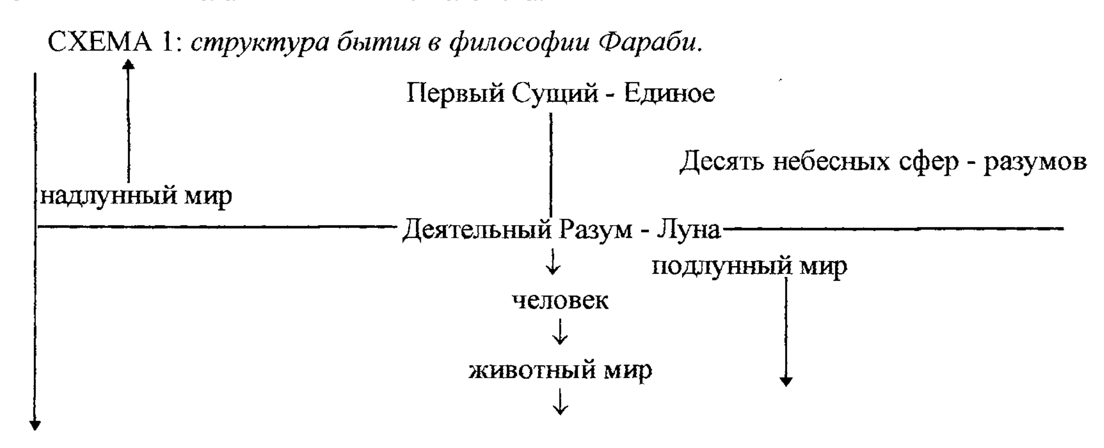
следование Фараби логическому учению Стагирита (Ошерович 1975, Касымжанов 1982, Rescher 1963,).

Рационалистическая философия Фараби основана на идее разумности бытия и его познаваемости в доступной для человека форме. Средоточием её является *учение о разуме в двух его аспектах* - разум признаётся основанием не только *гносеологии*, но и *онтологии*, и выступает как начало бытия, первый Сущий.

Онтологическая картина *бытия* трактуется у Фараби в иерархическом нисхождении-эманации "разумов" от сверхчувственного мира к чувственному. Наивысшей ступенью этой иерархии является Единое (Первый Сущий), воплощающее идею Бога. В трактате "О взглядах жителей добродетельного города" он пишет о том, что "Первый Сущий есть первопричина существования всех существ в целом...нет ничего совершеннее Его, и ничто не может предшествовать Ему...бытие всего прочего истекает из бытия его самого." (Аль-Фараби 1970, 203).

Каждому космическому разуму, за исключением высших субстанций Первопричины и Второго Разума, соответствует определённая небесная сфера: Третий Разум - Первое Небо, Четвёртый - сфера неподвижных звёзд, Пятый - сфера Сатурна, Шестой - сфера Юпитера, Седьмой - сфера Марса, Восьмой - сфера Солнца, Девятый - сфера Венеры, Десятый разум - сфера Меркурия. Одиннадцатый Разум, проистекающий из бытия сферы Луны, завершает эманацию надлунного мира и является истоком образования мира подлунного - форм элементов (первоматерии), природы (материи) и человека. Его особое положение в этой системе обусловлено связью, которую он осуществляет, передавая божественную сущность высшего совершенного бытия низшему материальному миру, "наделяя материю подобиями того, что содержится в его сущности" (Аль-Фараби 1970, 38). Роль актуализатора материального мира передана в его названии - *"Деятельный Разум"*. Акт творения предстаёт, таким образом, как мыслительный - эманация нематериального божественного знания протекает как процесс его последовательной материализации в небесных телах - "разумах", естественных телах и интеллекте человека.

СХЕМА 1: *структура бытия в философии Фараби.*



растительный мир
↓
минералы
↓
четыре первоэлемента

Структура бытия адекватно отражается в этапах его *познания,* движение которого противонаправлено эманации. Разумность мира означает его познаваемость, однако возможности познания человеком высшего бытия ограничены рамками его восприятия материального мира и поэтому реализуемы, по словам Фараби, лишь "в меру человеческих способностей".

Учение о познании разработано Фараби в разных аспектах: это исследование познавательных способностей человека ("потенций души"), связанного с ними гносеологического процесса и его этапов ("ощущения", "воображения", "умозрения"), рассмотрение субъектно-объектных отношений в познании и участия в нём Деятельного Разума, определение познания как взаимодействия четырёх форм разума - потенциального, актуального, благоприобретённого, деятельного. Самостоятельную область его философской гносеологии составляет концепция классификации наук и методологии научного знания.

В основе истолкования мыслительной деятельности лежит представление об иерархической структуре души, включающей в качестве восходящих (последовательно усложняющихся) уровней её организации *потенции пропитания (ал-кувввату л-гиза'ийа), ощущения (кувввату л-хисс), воображения (или представления) (ал-кувввату л-мутахайала) и речи-мышления (ал-кувввату ан-натика).* Наивысшей способностью души, которой наделён человек, в отличие от других живых существ, является *разум, потенция мышления.* Обладание человека потенцией умопостижения приближает его к восприятию Деятельного Разума и осуществлению познания.

СХЕМА 2: *структура человеческой души.*

В соответствии с формами познавательной активности знание о предмете складывается у человека на основе первичного чувственного восприятия, затем следует этап его представления, запечатления образа в душе познающего и, наконец,

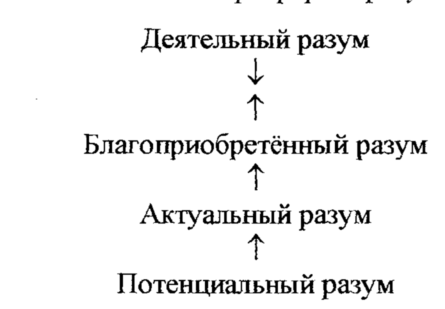
рационально-логического осмысления. Рассматривая отношения между субъектом и объектами познания, Фараби относит к последним те "существующие предметы", которые предрасположены к умопостижению субъектом, благодаря воздействию на них Деятельного Разума, и нуждаются в том, что "заставило бы их перейти из возможности в действительность" (Аль-Фараби 1994, 206). Это воздействие Фараби, используя неоплатоническую символику света, сравнивает с воздействием солнца, освещающего предметы зримого мира и, тем самым, реализующего возможности их восприятия. Категория субстанций, предрасположенных к познанию мыслящего, обозначена у него понятием *"умопостигаемых объектов интеллекции" (ал-ма'кулат).* Деятельный Разум, в его определении, "актуальный интеллект, отделённый от материи", данный в "первоматериальном (потенциальном) интеллекте" (Аль-Фараби 1994, 206).

СХЕМА 3: *участие Деятельного Разума в познании*

Действие Деятельного Разума распространяется не только на познаваемые субстанции, но и на способности познающего субъекта. Человеческий интеллект, заключающий в себе способность мышления, рассматривается Фараби как "некое расположение в материи, подготовленной к восприятию умопостигаемых форм" - потенциальный интеллект, приобретающий качества актуального при условии реализации в нём "умопостигаемых объектов интеллекции" (Аль-Фараби 1994, 205-6).

Процесс познания осуществляется путём перехода от *"потенциального разума"*, через познание *"актуального разума"* - "умопостигаемых объектов интеллекции", к *"благоприобретённому"*, который утверждает потенциальный разум субъекта в познании объекта. Однако, актуализация интеллектуальной способности субъекта также обусловлена участием Деятельного Разума. Сам акт интеллекции, таким образом, становится возможен благодаря способности человека к умопостижению, с одной стороны, и предрасположенности предмета к умопостижению, с другой, как взаимонаправленное движение мыслящего субъекта и мыслимого объекта. Так, Деятельный Разум, по словам Фараби, "превращает ту сущность, которая была в потенции, в актуальный интеллект, и он же претворяет потенциальные умопостигаемые объекты интеллекции в соответствующие актуальные объекты." (Аль-Фараби 1994, 96). Через связь с Деятельным Разумом человек наделяется "силой и началом, благодаря которой…стремится...ко всем остальным совершенствам" и, тем самым, приобщается к познанию Единого (Аль-Фараби 1994, 244).

СХЕМА 4: *структура познания - четыре формы разума.*



Процесс познания заключается, таким образом, в постепенном восхождении от чувственно воспринимаемых, материальных предметов к умопостигаемым, "нетелесным и нематериальным" сущностям, каждая ступень которого более абстрагирована от первоначального чувственного восприятия предмета, чем предыдущая, вплоть до мыслящего себя Первого Единого. Со структурной организацией познания связана идея *иерархии "всего сущего"* или *"бытий"* на *"универсалии" (общие субстанции)* и *"индивидуумы" (единичные субстанции)*, а движение познания в этом истолковании предстаёт как переход от единичных к общим субстанциям и от субстанций, имеющих атрибуты и акциденции, к субстанциям, лишённым каких бы то ни было различающих признаков, абсолютным и вечным в своём бытии (Касымжанов 1982, 60).

Структуре познания соответствует *иерархия наук*, составляющих совокупное знание, направленное на "постижение истины" - *"универсальную науку" философию* (Аль-Фараби 1994, 131). Иерархия знания имеет двоякий смысл: это и происхождение наук, следующих в постижении субстанции от наиболее общих её атрибутов к акциденциям ("О происхождении наук" - Ал-Фараби 1994, 73), и их *классификация ('ихса' - "перечень")* для познающего по принципу перехода от точных наук к естественнонаучным и метафизическим и от дисциплин, служащих "инструментами" познания (логики, арифметики, геометрии) к собственно научным дисциплинам (Аль-Фараби 1967).

Фараби считается одним из первых арабоязычных ученых, создавших классификацию наук *('ихса' ал-'улум)*, представляющую собой совокупное теоретическое знание. Вклад Фараби в это направление развития науки адекватно оценивался уже в средневековье. Оценивая достоинства его трактата *"Классификация наук"*, арабский учёный XI в. Саид ибн Ахмад ал-Куртуби (1070) пишет следующее: "Этот трактат, подобный которому никогда ранее не сочинялся, и план которого никогда не предпринимался ни одним другим автором, является совершенно необходимым руководством для изучающих науки." (Farmer 1932, 561).

В дальнейшем этот тип систематизации средневекового знания, отразивший специфику научного мышления арабомусульманских философов - их тяготение к энциклопедичности охвата наук, а также влияние аристотелевской классификации - получил широкое распространение в научной среде халифата. Классификация областей знания (энциклопедия наук), как уже говорилось, варьировалась у разных учёных в соответствии с авторскими взглядами на систему научного знания и его методологию.

Структура классификации наук у Фараби отражает его концепцию познания. В трактате "Классификация наук" он рассматривает теоретическое знание как последовательность восьми наук, объединённых в пять разделов: 1. наука о языке, 2.логика, 3. математика, 4. физика и метафизика, 5. гражданская наука, юриспруденция (мусульманское право - фикх), догматическое богословие (калам). Каждая наука имеет определенное положение в этой системе, обусловленное свойствами предмета и характером его рассмотрения (Аль-Фараби 1967).

Науке о языке Фараби отводит первое место, поскольку язык является формой существования научной мысли. В ней устанавливаются законы и формы построения языковых высказываний.

Логика, примыкающая к языкознанию и грамматике, является "инструментом" познания человека и основой теоретического мышления. Она "научает совокупности законов, способствующих совершенствованию интеллекта и наставляющих человека на путь истины во всех случаях постижения объектов интеллекции", а её законы удерживают познающего от "возможных ошибок и упущений интеллекта при постижении истины, напоминая весы и меры" (Аль-Фараби 1970, 120).

Математика связана с логикой через абстрактные методы рассуждения. По словам Фараби, "первый род существующих вещей, подвергающихся исследованию, в котором человеку легче всего избежать колебаний и смятения ума, составляют числа и величины. Наукой, охватывающей этот род чисел и величин, является математика." Числа и величины "актуально отвлечённые от материи, не имеют иных начал их рода, кроме упомянутых начал их бытия. Они имеют другие начала только постольку, поскольку они [присущи] естественным и [созданным] волей [человека вещам], а именно, когда они берутся в материи." (Аль-Фараби 1975, 289).

Следующая за математикой *физика* рассматривает "естественные тела и присущие им акциденции" (Аль-Фараби 1970, 162). И, наконец, *метафизика или "божественная наука"* изучает существующие предметы в их отношении к Первому Сущему, Единому, является синтезом всех наук и, в то же время, предшествует им, обосновывая их принципы.

Завершающее положение в классификации занимают *гражданская наука* (этика, политика, социология*) (ас-сийаса ал-маданийа*), предмет которой - “виды действий и поведение, обусловленные волей” человека, *юриспруденция (фикх),* в которой исследуются взгляды и действия (людей), “определённые в каноническом праве какой-либо религии”, а также *догматическое богословие (калам),* направленное на утверждение основ веры и божественного откровения (Аль-Фараби 1970, 184-85).

В целом научное знание подразделяется у Фараби на две области - *теоретическую и практическую философию (или гражданскую науку).* Первая включает три основных и один вводный разделы, принятые в такой последовательности ещё античными учёными, начиная с Аристотеля - логику, математику, физику и метафизику, ко второй относятся этика и политическая философия (Аль-Фараби 1994, 332, см. также трактат “Указание пути к счастью” - Аль-Фараби 1975, 34-35).

СХЕМА 5: *классификация наук*

Практическая философия - Гражданская наука
↑
Теоретическая философия -Метафизика
↑
Физика
↑
Математика
↑
Логика
↑
Наука о языке

3. Музыка в классификации наук

По традиции, идущей от античности, музыка относится Фараби к числу *математических наук.* Область точного знания, значительно расширенная по сравнению с античным и латинским квадривием, включает в его классификации следующие математические дисциплины: арифметика, геометрия, оптика, астрономия, музыка, статика и механика.

Последовательность разделов математики представляет собой движение от наук, “абстрагированных от того, что исчисляется в чувственно воспринимаемых вещах” (“рассматривающих линии, плоскости, геометрические тела, числа и всё то, что входит в их область только в качестве умопостижимых объектов интеллекции, абстрагированных от естественных тел”) - арифметики, геометрии, оптики, к наукам, методы которых предназначены “для реализации их с помощью искусства и вызывания их к актуальной жизни в естественных и чувственно воспринимаемых телах” и в этом качестве выступают “основой практических гражданских искусств, которые находят

применение в отношении тел, форм, положений, порядка и измерений" - статика, механика (Аль-Фараби 1970, 159 - 162).

В этом ряду наук, восходящих от абсолютного, умозрительного математического знания к прикладному, имеющему к тому же социальное приложение, наука о музыке занимает промежуточное положение, будучи, с одной стороны, основана на абстрактных методах математического анализа, а с другой, изучая музыкальное искусство в его практическом бытовании. Согласно традиционному истолкованию музыки как математической дисциплины, основанием включения её в этот раздел классификации является у Фараби опора на числовые методы выражения музыкальных элементов - звуков, ритмических единиц (длительностей) - в виде величин и количеств, а также способы их исчисления. В БКМ он пишет об этом: "Музыка связана с математикой, поскольку целью ее является изучение звуков и всего того, что с ними связано, как величин и количеств." (Аль-Фараби 1992, 222).

В соответствии с типологическим подразделением знаний на прикладные и умозрительные, наука о музыке охватывает *две области - музыкальную практику и теорию музыки.* Понятие "'илм" - "наука" в значении частной дисциплины обозначает у Фараби данную область знания как совокупность её теоретического и практического разделов, приобретая, тем самым, более общий смысл, чем понятие "теория". Поэтому "музыкальная практика" рассматривается в классификации как подраздел "науки о музыке". Последней, в свою очередь, почти тождественны понятия "искусства" (сина'а) и "теоретического искусства". Если теория музыки примыкает к числу математических наук, абстрагированных от материальной сущности предмета, то музыкальная практика связана с самим "чувственно воспринимаемым предметом". Цели практического искусства музыки заключаются, по Фараби, в извлечении "видов воспринимаемых слухом мелодий на инструментах, изготовляемых природой или искусством." ("О классификации наук" - Аль-Фараби 1970, 156-57).

Предмет и содержание теории музыки обозначаются на основе общей интерпретации научного познания: "Теоретическая наука (музыки) даёт знание (о) ней как об *умопостигаемом предмете интеллекции (ма'кула)* и предоставляет *причины* всего, из чего составляются мелодии, не в отношении их материи, но, (напротив), независимо и безотносительно к какому-либо инструменту и всякой материи, рассматривая их так, как если бы они были произведены вообще и на любом инструменте." (Farmer 1932, 569).

СХЕМА 6: *классификация математических наук*

Математика	арифметика геометрия оптика астрономия *Наука о музыке* статика механика

В БКМ принципы и методология науки о музыке рассматриваются Фараби в сопоставлении с методами других наук, обозначаемых им термином *"ат-та'алим" (досл. учения) или "ат-та'алим ан-назарийа" (теоретические учения)* (Введение к БКМ, "Теоретические учения" - см. приложение II). Данный термин, неоднократно приводимый им в других трактатах в связи с систематизацией научного знания ("Указание пути к счастью" - Аль-Фараби 1975, "О происхождении наук" - Аль-Фараби 1992, 339), по-разному трактуется в переводах и исследованиях Фараби. Наиболее распространённые его истолкования: "математические" и "педагогические (воспитательные) науки" (Аль-Фараби 1994, Аль-Фараби 1992). Основания к двойственности понимания термина, как кажется, дают сами сочинения Фараби, в которых, в одном случае, к этому разряду наук относится только математика ("О происхождении наук" - Аль-Фараби 1975), а в другом - также наука о языке и логика ("Указание пути к счастью" - Аль-Фараби 1975, "Книга букв" - Аль-Фараби 1994).

В БКМ (в параграфах, озаглавленных "Теоретические учения" и "Теоретические основы искусства" - см. приложение II) речь идёт о специфике методов разных наук, проводятся параллели и выявляются различия между музыкой и другими науками классификации - арифметикой, геометрией, астрономией, физикой, медициной и т.д. Из контекста обсуждения этого вопроса можно заключить, что термин *"ат-та'алим"* обозначает педагогическую науку, объединяющую языкознание, логику и математику.

Аргументируя включённость музыкального искусства в ряд "наук обучения", учёный говорит: "Уже стало ясно, что она является частью наук обучения, поскольку рассматривает звуки и их акциденции с точки зрения их исчисления, а именно в том направлении, в котором следует искусство весов (логики) по отношению к науке обучений." (Ал-Фараби 1967, 173). Искусство музыки уподобляется искусству "весов", так как исследует "звуки и их акциденции", следуя оценочным критериям в той же мере, в какой "наука учений" (педагогическая наука) руководствуется логикой - "наукой весов".

Обсуждение сходств и отличий музыки в отношении к другим наукам касается нескольких аспектов её характеристики: сущности её предмета, подхода к его рассмотрению и типа причин, которые она исследует.

Объектом любой науки являются по Фараби *"существующие предметы" (мауджудат) в их противолежащих свойствах (мутакабилат мауду'иха).* Различие методов их рассмотрения в разных науках состоит в том, что одни из них изучают противоположные стороны объекта как рядоположные явления и безотносительно к их свойствам, как, например, арифметика или "искусство чисел" (сина'ату л-'адад), которая "рассматривает чётное и нечётное [числа] (аз-зaудж уа л-фард также - пара и единица) в равной мере, не исследуя нечётное [число] больше, чем чётное." (Ал-Фараби 1967, 87), а другие - выделяют одну из противоположностей в качестве основного предмета исследования.

Музыка относится к числу последних дисциплин, поскольку обращена, в первую очередь, к тем явлениям искусства, которые представляются *естественными для слухового восприятия*: "Это искусство в целом рассматривает звучности [ал-масму'ат], которые естественны для человека, и звучности, которые неестественны (для него), и в первую очередь только то, что является естественным, а во вторую - то, что неестественно, подобно тому, как в физике [ал-'илм ат-таби'ий], рассматриваются субстанции [ал-мауджудат] и естественные для тел акциденции [ал-'а'рад] в первую очередь, а неестественные для них - во вторую." (Ал-Фараби 1967, 87).

Наряду с другими теоретическими науками, предметы которых имеют двоякие истоки - в природе и искусстве ('ашхасуха би т-таби'а уа би с-сина'а), теория музыки рассматривает музыкальные явления *"безотносительно к источнику их возникновения (человеческому голосу или инструменту)"*, но большая часть этих явлений ('ашхас ал-мауду'ат - "индивидов предметов") составляет предмет *искусства.*

Постановка вопроса о предмете науки музыки, была, вероятно, связана с актуальной для средневековой культуры проблемой статуса музыкального искусства - разведения в нём природного и искусственного (созидаемого человеком) начал. О том, что составляет предмет педагогических наук, Фараби пишет: "Что касается наук обучения [ат-та'алим], то они не рассматривают предметы ни как возникающие в искусстве, ни как существующие в природе, но безотносительно того, каким образом возникает их бытие, однако большинство единичных сущностей предметов этой науки являются (объектами) искусства и почти не существуют в природе." (Ал-Фараби 1967, 89).

В связи с обособлением в музыке природного (естественного) и искусственного компонентов учёный затрагивает вопрос соотношения теории и практики этого искусства. Фараби высказывается о самостоятельной научной ценности теории и

разводит умозрительный и практический аспекты музыкального искусства, сопоставляя их на основе философских категорий сущности и случайного качества (субстанции и акциденции): "Это (искусство), таким образом, является наукой (теорией) и практикой акцидентально (по случайному качеству), а не субстанционально (по существу)." (Ал-Фараби 1967, 89).

Помимо исследования музыкальной науки в ряду других математических дисциплин и "наук обучения" Фараби рассматривает её как вид *"теоретического искусства" (ас-сина'а ан-назарийа)* - доказательного знания, содержащего *"основы и то, что (следует) за основами"*, или, в терминах логики, *посылки и следствия*. Процесс познания в теоретическом искусстве, согласно принципам логики и методологии науки, заключается в принятии истинных основ и выведении из них необходимо-присущих им следствий. Эти две операции аподиктической науки, выраженные в фигуре силлогизма, составляют сущность теории как таковой, и теории музыки в частности.

Ею продиктованы особые требования к исследователю в теоретическом искусстве, удовлетворение которым считается непременным условием правильности построения теории и, следовательно, её достоверности. Фараби выдвигает их в предисловии к БКМ: "Совершенство человека в любом теоретическом искусстве (заключается) в том, чтобы достичь трёх качеств: первое из них - полное *познание его основ*, второе - способность *выведения* того, что (с необходимостью) *следует из основ* существующих вопросов этого искусства, и третье - *способность восприятия ошибочных (софистических) выводов*, приводящихся ему в этой науке, серьёзной проверки взглядов других её теоретиков на неё, выявлению здравого в их ложных высказываниях о нёй и исправлению ошибки того из них, чьи взгляды были неверными." (Ал-Фараби 1967, 37). Третье положение касается необходимости владения учёного диалектикой - искусством ведения спора, в процессе которого устанавливается истинное знание.

Теоретические искусства, по мнению Фараби, "содержат положения, (актуальное) познание которых в действии необходимо тому, кто стремится стать (одним) из деятелей этих искусств, и положения, познание которых не обязательно должно быть у него в действии (активным), однако ему (необходимо) иметь потенцию извлечения пользы из того, что он уже знал путём их *дедукции (изучения)*, (тогда) когда он пожелает." (Ал-Фараби 1967, 84).

4. "Знание" в "теоретическом искусстве"

Важное значение в раскрытии методологии познания в БКМ приобретает обоснование эпистемологических терминов и понятий. Центральными в ряду этих терминов являются *"ма'рифа" (познание) и "'илм" (знание, наука).*

Для учёного арабо-мусульманской научной среды, как уже говорилось, данная пара понятий заключала в себе множество смыслов, помимо принятого в рамках его научной концепции, а именно - литературный, философский, правовой, богословский, наконец, сакральный. История бытования этих понятий в мусульманской словесности свидетельствует о различном толковании терминов в отдельных её видах, начиная от Священного Писания - Корана, хадисов и богословской литературы, и заканчивая светской прозой и поэзией (’адаб, ши‘р). При этом (как показали специальные исследования терминологии познания - см. Роузентал 1978, EI 1978-90) в арабоязычной литературе различного типа и содержания обнаруживается трансформация семантики понятий, как в отдельности, так и по отношению друг к другу - они могут быть почти синонимичны и противоположны.

В Коране "‘илм" и "ма‘рифа" противопоставлены как знание, достигнутое через восприятие или опыт, и знание спонтанное, полученное путём откровения, а в другом контексте - как знание светское и религиозное. В мусульманской теологии "‘илм" обозначало религиозное знание или веру (’иман), а "ма‘рифа" приближалось к понятию "’адаб" в значении светской образованности. В философии первое понятие стало аналогично обозначению "науки" (в обобщённом смысле) и отдельной научной дисциплины (в частном), а производное "‘алим" относилось к учёному в любой сфере знания, включая религиозное. Последнее понятие - "ма‘рифа" - служило наименованием раздела философской гносеологии или теории познания.

Трактовка Фараби в его философской системе на фоне множества значений этих понятий в средневековье, кратко обозначенных нами выше, восходит к логическому учению Аристотеля в "Органоне". Во многих своих сочинениях, в том числе, в БКМ, Фараби неоднократно ссылается на "Первую" и "Вторую Аналитики", входящие в компендий.

Согласно аристотелевской концепции, знание подразделяется Фараби на исходное ("первые знания (посылки)") и выводное, получаемое путём "размышления, изучения, исследования, учения и обучения." (Ал-Фараби 1967, 83). Формулируя определение "достоверного знания" (ал-‘илм ал-йакин) в трактате "О достижении счастья", он подчёркивает независимость объектов достоверного познания от деятельности человека и важность доказательства на основе истинных посылок в качестве главного метода их познания: "Достоверное знание…это знание, получаемое в душе относительно бытия существующих предметов, (бытие и существование которых совершенно не зависит от творчества человека); это знание того, чем является каждый из них и каков он на основании доказательств, составленных из первых, истинных, необходимых и общих

[посылок], оказывающихся достоверными и известными разуму по природе." (Аль-Фараби 1975, 277).

"Подлинное знание" Фараби определяет также как вечное и необходимо-сущее (знание), "которое истинно, достоверно всегда, а не иногда" (Аль-Фараби 1975, 202-3). Научная "истина" (хакк) же есть, по мнению учёного, адекватно мыслимая реальность: "Истина - это убеждение соответствующее сущему." (Ал-Фараби 1967, 481). Знания (или науки) рассматриваются в его философии как "теоретические добродетели..., конечной целью которых является изучение (ма'рифа) существующих вещей и умопостигаемое (содержание) которых охватывает только их искомые цели." (Аль-Фараби 1975, 277).

Для научного стиля Фараби и традиций науки его времени характерна конкретизация смысла понятий в рамках частной научной теории. В БКМ понятия "ма'рифа" и "'илм" получают самостоятельное истолкование.

"Ма'рифа" трактуется как процесс умственной деятельности человека, который приводит его к знанию "вещи как таковой", и может быть переведено словом "познание". В этом смысле он противопоставлен "представлению" как предшествующему этапу восприятия предмета. Фараби приводит этот термин в следующих выражениях: "полное познание основ", "познание мелодий" (как оппозиция представлению), "познание того, что есть вещь" и "познание того, почему есть вещь", "форма познания мелодий и звуков" (Ал-Фараби 1967, 55, 60-2).

Слово *"'илм"*, в противоположность "ма'рифа", характеризуется Фараби как некое достигнутое, утверждённое знание. Это может быть "знание первооснов", причин вещи, или самостоятельная "наука", определённая дисциплина. В последнем значении "'илм" противоположен "фи'л" ('амал) - "действию, практике", а "'алим" - "фа'ил". В определении "'илм" Фараби перечисляет все компоненты познания, ведущего к знанию "как таковому": "(Знание включает) понимание всего, что его облегчает и к нему ведёт, как...определение, понятие, описание и указание признаков...все элементы индукции и [дедукции]" (Ал-Фараби 1967, 83). Обобщая свои определения, Фараби высказывается о "знании" как о "способности выводить то, чему не учили" или, иначе, дедуктивной логике мышления (Ал-Фараби 1967, 84).

Отмечая многозначность термина "'илм", связанную с разнообразием его научного употребления, Фараби относит применение определенного им типа знания к области *"теоретического искусства"*, разновидностью которого является теория музыки. "Целью всякого теоретического искусства, - по словам учёного, - является достижение истины" (Ал-Фараби 1967, 481).

Каковы же принципы и механизмы познания (“достижения истины”) в теоретическом искусстве?

Формула “знания” в “теоретическом искусстве” складывается из постижения *“бытия вещи и её причины”* (Ал-Фараби 1967, 82). Под причиной вещи (сабаб аш-шай) Фараби подразумевает такие первоосновы её бытия, которые “не содержатся в самой вещи” (Ал-Фараби 1967, 82).

Примечательным в отношении философского подхода Фараби к обоснованию “знания” в теории музыки является рассмотрение её научного метода с точки зрения четырёх родов “причин” (’асбаб) или “искомого” (матлуб), по Аристотелю, которые исследуются двумя направлениями, выраженными в виде вопросов силлогизма: *“что есть вещь” (маза хуа ш-шай) и “почему есть вещь” (лима ш-шай).* В первом случае имеется в виду “формальная” и “материальная” причины (сущность вещи), во втором - “действующая” (движущая, по Аристотелю) и сводимая к ней “целевая” причины (существование вещи).

Ссылаясь на “Вторую Аналитику”, Фараби рассматривает действие этих причин применительно к теории музыки. Среди четырёх родов причин сущего музыкальная наука ведёт к познанию *формальных причин (ас-суар ад-далла ‘ала маза хуа ш-шай)* и содержит ответ на вопрос “что есть вещь”. Свойство *материальности (’асбаб даруриййа - мадда),* согласно Фараби, присуще этой науке в той же мере, в какой оно присутствует в других математических науках (геометрии, арифметики), логике и поэтике, а именно в смысле составности и делимости её предмета на части, которые являются его субстратом. Под материальностью тем самым понимается не телесность, предметность, а производность (составность) из неких частей (’аджза’), а материей в этом смысле оказываются и “куб в шаре или геометрическое тело, имеющее двенадцать оснований в шаре”, “и также то, из чего составляется целое число в арифметике, и также части границ, например, части радиуса, части границ квадрата и тому подобное, затем части силлогизмов, которые (имеются) в искусстве логики, части касыд и части одного бейта в искусстве стихосложения” (Ал-Фараби 1967, 90)[1].

Действующие и целевые причины (гайат уа ’асбаб фа‘ила), как считает Фараби, могут применяться к музыке только в узком (ограничительном) смысле, подобно другим математическим наукам - арифметике, геометрии, и в том случае, когда музыкальная практика рассматривается в качестве основной “цели” исследования в

---

[1] Аналогичное высказывание находим у Аристотеля: “Звуки речи слогов, материал изделий, огонь, земля и все такого рода элементы тел, части целого, предпосылки для вывода - все они причины этих вещей в значении того, из чего эти вещи состоят, причём одни из них суть причины как субстрат (например, части), другие… суть бытия вещи (таковы целое, связь и форма).” (“Метафизика” - Аристотель 1975, 147).

теории. Однако, цели и причины этого искусства восходят (согласно философским взглядам Фараби на причины бытия) к другим наукам, а те, в свою очередь, поднимаются к причинам бытия. Причины или, иначе, "цели" бытия формируют причинно-следственный ряд, восходящий от частных к общим или так называемым "конечным целям".

Аналогичным образом взаимосвязаны между собой два аспекта знания - гносеологический и онтологический: *причины познания ('асбаб ал-ма'рифа)* обусловлены *причинами бытия ('асбаб ал-вуджуд)* и т.д. По этому поводу Фараби пишет: "Вещи, с которых начинают и ведут к основам и причинам, также какие бы то ни было причины, из положения которых в целом ясно, что они являются причинами познания, а те, к которым ведут - причины существования и причины полного (совершенного) познания." (Ал-Фараби 1967, 186). "Начала обучения служат нам средствами познания начал бытия, а выводы, получаемые из них, - началами и средствами [познания] бытия предметов, в которых случилось оказаться началам обучения. Таким образом, [изучающий] восходит от познания вещей, являющихся последующими по отношению к началам бытия, к достоверному [знанию] вещей, являющихся предшествующими по бытию началами. И если начало бытия, к которому мы таким путём пришли, имеет другое начало, более высокое и более отдалённое от первого, то мы делаем его посылкой и восходим от него к началу этого начала." (Аль-Фараби 1975, 285).

Перенося этот принцип в сферу музыкального искусства, Фараби обосновывает им *хронологический приоритет практического искусства музыки над теоретическим*, "ибо, то, что является целями практики принимается за причины познания в теории, в то время как это (те - последние) становятся лишь основами познания, когда они принимаются за основы в теории, но не основами существования, а те, к которым ведут есть основы существования без них." (Ал-Фараби 1967, 186-187).

Исследуемая причина определяет отношение музыки к другим наукам в классификации: они, в свою очередь, образуют ряд, восходящий от познания частных причин бытия к познанию общих. Так, *музыка* есть часть *математики*, математика - часть *педагогических наук*, последние относятся к *теоретической философии*, которая представляет собой один из двух разделов *философии (метафизики)* - всеобъемлющей науки о бытии.

Принцип теоретического познания, раскрывающего причинно-следственные связи бытия, не только направляет ход рассуждений автора, но и преображает сам предмет этих рассуждений - то, каким предстаёт музыкальное искусство на страницах трактата.

5. Искусство как "мыслящая форма". "Формы искусства музыки"

Одним из основополагающих понятий в концепции Фараби, наряду с понятиями "знание" - "познание" является *"искусство"*. Семантика термина *"сина'"* перекликается с греческим понятием "технэ" в значении "мастерство, умение, ремесло". Фараби характеризует искусство как род деятельности человека, который "являет собой (некую) *форму, одарённость и подготовленность* и…не лишен *мышления"*. Поясняя последнюю категорию, он пишет: "под (мышлением) я подразумеваю разум, присущий (только) человеку." (Ал-Фараби 1967, 50).

Введенное в терминологическом ключе, определение искусства отсылает читателя к логико-философской системе автора, в которой понятие *"хай'а"* ("форма", также - "облик, фигура" - Средневековая арабская философия 1999, 474) обозначает форму существования вещи или потенциальную предрасположенность вещи к её умопостижению, *"малака"* и *"исти'дад"* - "способность" и "подготовленность" субъекта к познанию, *"нутк"* - мыслительную потенцию познающего.

Понятие *"нутк"* - *"речь"*, *"мышление"* (однокоренное определению "мыслящая") получило исчерпывающее истолкование в ряде трактатов Фараби ("Классификация наук", "Рассуждения Второго Учителя ал-Фараби о значениях (слова) интеллект", "Трактат о взглядах жителей добродетельного города" и др.), которое свидетельствует о многозначности семантики арабского термина - точного смыслового перевода греческого *"logos"*.

Значение понятия "logos" в античной философии и логике сформулировано А.Ф.Лосевым в "Истории античной эстетики" как "мысль, адекватно выраженная в слове и потому неотделимая от него". Автор приводит целый ряд возможных смысловых переводов этого понятия, объясняя это разнообразием его семантического употребления. Среди них - "смысл", "понятие", "категория", "определение", "суждение", "мысль", "умозаключение", "отношение", "принцип", "причина", "доказательство", "исследование", "теория", "метод", "закон", "наука", "разум" и др. (Лосев 1994, 216).

Фараби указывает на три значения термина, в котором он бытовал в античной логике: "1). на способность, посредством которой человек *мыслит* категориями, овладевает науками и искусством, 2). на категории, которые возникли в душе человека посредством понимания и которые называются *внутренней речью,* 3). на выражение того, что имеет место в уме и что называют *внешней речью."* (Аль-Фараби 1994,148).

Поскольку в философской системе Фараби *"мыслительная потенция" (куввату натика)*, как уже говорилось, занимает наивысшее положение среди потенций

человеческой души, составляющие стороны искусства можно, вероятно, представить в виде следующей иерархии.

СХЕМА 7:

Обобщённая формулировка определения искусства - *“форма, которая мыслит” (или “мыслящая форма” - хай’ату тантик)* - подтверждает значимость присутствующего в нём разумного начала. Конкретизируя смысл понятия “мыслящая форма”, Фараби называет её “мышлением в действии, не в том смысле, что оно действует или воображает свою идею в процессе действия, но в смысле первого совершенства.” (Ал-Фараби 1967, 84).

Распространённое в философии Фараби выражение *“первое совершенство” (камал ’аввал)* обозначает у него осуществление человеком “действия, (проистекающего) из всех добродетелей” и ведущего к достижению “последнего совершенства, которое является высшим счастьем, то есть абсолютным благом.” (“Указание пути к счастью” - Аль-Фараби 1975, 195-96) (об истолковании “совершенства” в его философии см. ниже).

“Мышление в действии” или *“актуальное мышление” (нуткун би л-фи‘л)* означает у Фараби реализацию познавательных способностей человека и самого процесса познания, который, согласно последовательности его этапов и принципам логики, заключается в “передаче описаний того, что (познающий) уже представил в своём уме, созерцании того, познание чего он ещё не завершил или усомнился в нём, и выведении (дедукции) того, что он (ещё) не имел.” (Ал-Фараби 1967, 84).

По ходу изложения теории понятие “мыслящей формы” приобретает специальное значение в *систематизации видов музыкального искусства.*

Рассматривая виды музыкальной деятельности, Фараби придерживается принятого им в классификации наук деления искусства на практическое и теоретическое, и называет их *“действующей” и “знающей” мыслящими формами.*

Практический вид искусства - *“сочинение” (сигату л-’алхан) и “исполнение мелодий” (ада’у л-’алхан)* - определяется как “мыслящая форма, действующая на основе достоверного представления, возникающего в душе”, а теоретический - *“теоретическое искусство музыки” (сина‘ату л-мусика ан-назарийа)* - как “мыслящая

форма, знающая о мелодиях и их следствиях на основе предшествующих достоверных представлений, возникших в душе." (Ал-Фараби 1967, 51).

Суть различий между ними заключена, по Фараби, не столько в действенном характере одной формы и умозрительном - другой, сколько, шире, в способах и путях познания в музыке, которые они воплощают. Весь процесс музыкального творчества - формирование замысла у исполнителя и создателя "мелодий", осуществление его в виде законченного музыкального произведения и его исполнение, теоретическое рассмотрение музыкальной композиции - понимается Фараби как процесс познания, имеющий те же закономерности, что и познание в любой сфере деятельности человека и опирающийся на свойственные ему представления первооснов и причин бытия.

Исследуя формы искусства, Фараби выявляет особенности познавательной природы каждой из них, а поскольку виды познания различаются им по типу изучаемых "причин", критерием дифференциации форм музыкального искусства также являются *философские роды причин*. На основе характеристики "причин" познания в каждой из этих форм определяется *"главенство" (приоритет)* той или иной формы по отношению к другим.

Исполнительству присущ особый тип сложения музыкального образа - "представление мелодии, предрасположенное к воспроизведению воображаемого чувственно воспринимаемым, как это (бывает) в представлениях практических вещей. Этот вид представления, по словам Фараби, "связан с подготовленностью, неотделимой от него. Чаще всего он имеет место при постоянной практике (исполнения)." (Ал-Фараби 1967, 53).

Замысел исполнителя ориентирован на его практическое воплощение и поэтому "неотделим" от техники исполнения и "подготовленности". В этом смысле исполнение музыки сопоставимо, как замечает Фараби, с производством материальных вещей. Наивысшим уровнем познания мелодий в исполнительстве Фараби считает оценку соответствия её компонентов и слаженности звучания, а также умение передать эти качества в игре. Это познание, однако, не восходит к первопричинам бытия мелодий и звуков, и достигает "лишь познания того, "что есть вещь", (но) не познания того, "для чего (почему) есть вещь."(Ал-Фараби 1967, 55).

К первопричинам данного рода бытия обращен и процесс сочинительства. Даже самые талантливые музыканты не способны возвыситься до осмысления "действующих" причин искусства, которые суть причины бытия (совокупности сущего) (определение их остаётся за рамками обсуждения вопроса систематизации форм искусства, это - первоистоки всего сущего).

Фараби приводит в пример легендарного певца Исхака ал-Маусили (867), отмечая, что "тот, кто достиг уровня Исхака, вероятно, может знать несущественные причины (мелодий), малосущественные причины или (причины), близкие к незначительным, в той степени, в какой (эта) форма не будет отнесена к способности знания, при которой знакомятся с тем, "для чего вещь." (Ал-Фараби 1967, 59).

Сравнивая между собой две практические формы искусства по степени проникновения в предмет, Фараби рассматривает сочинительство как своего рода "действующую причину" и одновременно "цель" исполнения, поскольку в создании художественного образа исполнитель исходит из замысла созданной композиции.

Выяснение приоритета и "главенства" наук, основанное на логическом превосходстве (предшествовании) действующих причин (целей), относительность их соотнесения в подвижной и иерархизированной структуре знания - характерное проявление средневекового научного мышления и типичный способ определения функций частной дисциплины у Фараби: "То же, чему следуют или подражают по бытию, действиям, или следствиям, есть один из видов целей. Наиболее достойна главенства над целями (та, что отвечает на вопрос) "ради чего". Именно ей следуют и подражают, а форма создания мелодии является, таким образом, целью формы исполнения. (Из этого) вытекает, что форма создания наиболее заслуживает главенства (над) формой исполнения, ибо, таким образом, одна и та же вещь может быть (одновременно) действующей (причиной) вещи и её целью.

Что касается того, что форма исполнения (именно) так относится к форме сочинения, то это явствует из того, что исполнитель, подготавливая форму его воображения и форму исполняющего органа, следует тому, благодаря чему созданная мелодия становится воспринимаемой слушателем, и подражает в создании слышимых звуков и их следствий тому, что произвела форма сочинения." (Ал-Фараби 1967, 61-62).

Теоретическое искусство музыки, как мыслящая форма, которая опирается не только на "представления, возникшие в душе", но и на научные методы познания, углубляет исследование в направлении причин бытия музыкального искусства. Тем не менее и эта форма, как и другие дисциплины, предоставляет данные, опосредованные человеческой способностью восприятия, хотя и расширяющие границы познания практической формы.

"Обладатель этой формы, - пишет Фараби, - (должен) обрести достоверные положения и потенции, с помощью которых он сможет *вывести* то, чего он не (знает) посредством того, что узнал (из них)." (Ал-Фараби 1967, 84). Познание в этой форме заключается также в том, чтобы исследующий музыкальное искусство "вызвал их в своём уме, поколебался в них и припомнил то, от чего он отклонился. У того же, кто не

обрёл (знания), (оно заключается) в его дедукции. Это - действие, которое по меньшей мере должно быть присуще обладателю этой формы. Что же касается действия, превышающего его, то (оно заключается в том,) чтобы он был способен объяснить другому то, в чём он убеждён." (Ал-Фараби 1967, 85).

Систематизация форм музыкального искусства Фараби с логическими определениями автора может быть представлена в следующей схеме:

СХЕМА 8:

6. "Опыт и основы доказательств"

Возвращаясь к логическому определению форм музыкального искусства как "мыслящих форм", обратимся к истолкованию выражения *"достоверные представления, возникшие в душе" (тасаууpат садика).* Фараби объясняет их как "представления первооснов и начал, из которых вытекает эта наука, ибо она может возникнуть только на основе того, познание чего предшествовало." (Ал-Фараби 1967, 83). Закономерно, что в научном познании, всецело полагающемся на некие первоосновы, с необходимостью встаёт вопрос об их достоверности и точности методов их установления. Очевидно, что самому акту познания, по условиям рационально-логического мышления, предшествует формирование у познающего обобщённого представления о предмете. Однако, как возникает это представление, что делает его достоверным и, наконец, каков критерий истинности?

Достоверные первоосновы познания, которые Фараби называет *"первоосновами доказательств" (мабади' ал-барахин ал-йакинийа ал-'ула)* формируются у человека путём *"восприятия индивидов частей искусства" ('ихсас 'ашхас 'аджза'и сина'а)* - единичных субстанций предмета познания. Здесь и далее при рассмотрении различных аспектов гносеологии и логики научного мышления он ссылается на "Последнюю (Вторую) Аналитику" Аристотеля: "Достоверные первоосновы доказательств в каждом искусстве возникают в душе при восприятии субстанций их частей, согласно тому, что выявлено в "Последней Аналитике". Среди них есть те, что ограничиваются (опорой) на восприятие немногих субстанций, и те, которые нуждаются в восприятии большего (числа) субстанций." (Ал-Фараби 1967, 92).

В том, как Фараби подходит к определению основ музыкального искусства, проявляется свойственная его научному методу систематичность развёртывания мысли. Исходя из общих закономерностей познавательной деятельности человека, он представляет путь обретения "достоверных первооснов и начал" как поэтапный процесс, протекающий при взаимодействии чувственно-эмоционального и интеллектуального восприятия человека. Соединение чувственного и разумного начал в нём способствует целостности, самодостаточности знания о предмете. Последовательность этапов познания у Фараби, как отмечалось выше, соответствует логике гносеологического процесса Аристотеля и складывается из трёх компонентов - ощущения (чувственного восприятия) - воображения (представления) - рационального осмысления (рассуждения).

"Ощущение" (хисс) и "убеждённость разума" (тайаккун ал-'акл) противополагаются в качестве крайних типов оформленности знания: "Ощущение не может судить о вещи и о её целом посредством достоверного суждения, как оно определено в "Аналитике", убеждение, напротив, есть действие, особенно присущее разуму, которое выполняет его в положениях, возникающих от ощущений." (Ал-Фараби 1967, 93). Формирование окончательного суждения о предмете связано в каждом конкретном случае с различной степенью подготовленности восприятия, поскольку, по словам Фараби, "в некоторых вещах разум в состоянии удостовериться сразу же при восприятии (предмета), а в других он способен на это, когда ощущения повторяются много раз в большинстве положений."(Ал-Фараби 1967, 93). *"Достоверное знание"* Фараби относит "к *естественной потенции, которой обладает разум.* Когда он способен на достоверное суждение о том, к чему пришёл от ощущения, он убеждается, а когда он не способен на это, вещь, наличествующая в душе, пребывает в (том) положении, которого достиг разум, (будучи) уверен в этом." (Ал-Фараби 1967, 93).

Между первоначальным чувственным восприятием предмета и достоверным знанием о нём следует несколько этапов, закрепляющих ощущение в сознании познающего (память) и создающих достоверные предпосылки его познания (воображение). Различные градации утверждённости знания в душе познающего, присущие этому процессу - “крайние степени предположений (мнений)” (’адна маратиб аз-зунун), “преобладающее мнение” (аз-занн ал-галиб), “степень уверенности” (микдар ас-сика), “убеждённость (достоверность)” (тайаккун), “убеждение, вера” (и‘тикад) и др. (БКМ, “Опыт и основы доказательства” - см. приложение II).

Разграничивая *опытные и индуктивные* способы обобщения предшествующих знаний о предмете, учёный указывает на то, что только опыту свойственно достижение первооснов доказательств - индукция (истикра’) минует рационально-логический этап познания, “когда в том, что (возникло) от ощущения, нет действия, особенно присущего разуму.” (Ал-Фараби 1967, 96). Поскольку Фараби связывает опыт с рациональными методами познания, можно сделать вывод, что под ним подразумевается скорее научный опыт - эксперимент, чем эмпирические наблюдения. Это подтверждает неоднократно высказываемая Фараби мысль о том, что опыт возможен лишь на основе восприятия искусственных сущностей: “Не может быть опыта в восприятии того, что может существовать по отношению к нему естественно. И, наоборот, опыт может собираться, быть достоверным, пополняться и давать нам полную и абсолютную совокупность опытных основ, так что для нас не будет исключением что-либо из них в восприятии их сущностей в искусстве.” (Ал-Фараби 1967, 98).

Показательно, что Фараби описывает в трактате изготовление экспериментального инструмента и демонстрирует извлечение на нём звуков двухоктавной шкалы (первая глава первого раздела БКМ - см. приложение II). В этом случае понятие “таджриб” (современное лексическое значение которого “опыт” и “эксперимент”) может быть истолковано как эксперимент, хотя обоснование эксперимента как научного метода принадлежит науке Нового времени (XVII в.). В то же время, индукция, напротив, рассматривается как обобщение на основе неопосредственных наблюдений, на основе механического выведения следствий.

Чрезвычайно важная роль опыта в познании постоянно подчёркивается Фараби. Об особом значении опыта в концепции познания свидетельствует неоднократное обращение к теме опытных знаний. Слуховое восприятие и опыт выступают корелляциями рационального начала, равновесие их участия в познании гарантирует достоверность конечного знания.

"Действие разума (интеллекта)" заключается, согласно Фараби, в *"отделении ('ифрад) и составлении" (таркиб) "единичных субстанций ('ашхас) частей искусства",* т.е. в аналитическом исследовании элементов искусства, их синтезе - объединении в сознании субъекта, и в*"естественной потенции суждения" (кувва таби'ийа 'ала 'ан йахкум),* которая приводит "описание предмета, исследование его сущности, и выведение окончательного суждения о нём (хукм 'ала ш-шай)." (Ал-Фараби 1967, 39).

Фараби стремится обобщить возможные формы систематизации эмпирических знаний в некие исходные для интеллекта данные и отмечает разнообразие протекания предшествующего знания, степени его запечатления в сознании человека, а также условий, при которых это знание становится основанием "действия интеллекта". Некоторые ощущения, способствующие образованию предпосылок знания, присущи человеку изначально и устойчивы в его душе в качестве "врождённых", "природных качеств" и "интуиции", другие возникают одномоментно, третьи запечатлеваются при многократном повторении.

Первоосновы познания в искусстве приравниваются у Фараби предпосылкам в умозаключении - логическим суждениям, а степень их достоверности рассматривается на примере двух видов суждений, в которых свойство предмета существенно для него либо необходимым, либо преимущественным образом, посредством "убеждения"или посредством "мнения" - Фараби называет их *"первоосновами необходимых положений" (мабади' ал-'умур ад-дарурийа ал-'ула)* и *"первоосновами в положениях, существующих по преимуществу" (ал-мабади' ал-'ула фи л-'умур ал-ка'ина 'ала л-'аксар).* В первом виде суждения предикат (махмул) достоверен для "всех их положений", во втором действителен для "большинства их положений (субъектов) или для всех их положений наиболее часто". Фараби отсылает читателя к "Последней Аналитике" для ознакомления с условиями образования подобных суждений. (Ал-Фараби 1967, 95)[2].

Первоосновы искусств и наук подразделяются у Фараби на три категории. Это - *"естественные познания", "общепринятые и известные знания" (ал-ма'арифа би т-таб', ал-'улум ал-'аммийа уа мута'арафа), "знания, доказанные в других науках" (мутабархана би 'улум 'ухар)* (для каждой конкретной научной дисциплины) и *опытные знания (би т-таджриб).* Первый вид основ подразумевает некие

---

[2] В современной логике эти виды имеют название "суждения необходимости" и "суждения вероятности". Логический словарь даёт следующие их определения: в первом суждении "отображается такой признак предмета, который имеется у предмета при всех условиях", во втором - "что-то утверждается или отрицается с известной степенью предположения" (Кондаков 1976, "Необходимости суждение", 378, "Вероятности суждение", 82).

аксиоматичные знания, сформировавшиеся у человека, например, "представления о необходимом, существующем, возможном - суть ясные, утвердившиеся в уме понятия" ("Существо вопроса" - Аль-Фараби, 1994), т.е., иначе, предпосылки "действия разума". Заимствованные положения других наук составляют основу любой науки постольку, поскольку каждая дисциплина, как уже говорилось, составляет часть всеобщей картины знания. Путём переноса их методов в теорию музыки задействуется вся система научного познания. В структуре познания этот вид основ участвует в рациональном обосновании данных восприятия. Наконец, третий вид основ - опытный - возникает на основе наблюдений и "действия разума".

В *музыкальном искусстве три вида первооснов* конкретизируются следующим образом. *Общепринятые знания* или первые предпосылки, а также *предпосылки, доказанные в других науках*, вместе формируют *"теоретические основы"*. Причем под "другими науками" имеются в виду все теоретические дисциплины, по определению Фараби, а именно - арифметика, геометрия, физика, логика, риторика, поэтика. Для аргументации некоторых положений теории учёный прибегает и к аналогиям из области астрономии и медицины (БКМ, "Теоретические учения" - см. приложение II). *Слуховое восприятие и опыт*, в свою очередь, составляют *"практические основы"*. В то время как теоретические основы ("общепринятые знания и (знания), заимствованные из теоретических наук") приводят сведения о "родах звуков, их положениях и следствиях", практические дают их оценочную характеристику, разграничивая "совершенное" - "несовершенное", "естественное" и "неестественное", "благозвучное" и "неблагозвучное", их действие состоит в "установлении и определении тех положений и качеств, а также изучении (выведении) того из них, что является естественным для человека, и того, что не является таковым." (Ал-Фараби 1967, 174).

Опыт в музыке Фараби связывает лишь с искусственными сущностями, утверждая, что "опыт невозможно получить посредством ощущения того, что существует естественно, но можно получить, корректируя и совершенствуя его. Такой опыт даётся нам от совокупности экспериментальных основ в полном и совершенном [объёме], включая опыт людей, ощущения которых возникают от музыкального искусства" (Аль-Фараби 1992, 144).

Закономерной в ходе рассуждения об особом значении практического музыкального опыта становится мысль о его исторически-временном первенстве, к которой Фараби подводит читателя: "Теоретическое искусство музыки следует за практическим искусством музыки со значительным опозданием во времени, ...оно открыто в последнюю (очередь), после того как сформировалось практическое искусство,

завершены и извлечены мелодии, которые являются совершенно естественными для человека." (Ал-Фараби 1967, 99).

Исследование музыкального искусства, нацеленное, главным образом, на разграничение естественного и неестественного для восприятия человека, должно, как подчёркивает Фараби, в равной мере опираться на *оба вида основ,* руководствуясь *как ощущением и опытом, так и теоретическим суждением*: "Прежде выяснилось, что (ощущений), которые даёт нам чувственное восприятие предыдущих вещей (положений), недостаточно. Недостаточно нам и (знаний), которые даёт суждение о том, что естественно, а что неестественно. Но следует заимствовать положения из науки и суждения, а естественное и неестественное для человека - из чувственного восприятия.

Поскольку это искусство, как стало ясно выше, не рассматривает звуки и их положения полностью, но изучает их и их положения согласно тому, естественны ли они или неестественны для человека, а два этих (качества) не могут постигаться одним способом, но один род познаётся с помощью суждения и теоретических основ, а другой - с помощью ощущения и того, что показывают практические искусства, необходимо, чтобы это искусство соединяло (в себе) оба эти рода основ.“ (Ал-Фараби 1967, 174).

Метод *аналогии и соответствия (мукаййаса, мунасаба)* применяется тогда, когда познающий не способен к восприятию первооснов предмета познания чувственным или опытным путём. Этот способ, по словам Фараби, подобен восприятию надприродных субстанций, таких как *"(мировая) душа, разум, первая материя"* (Ал-Фараби 1967, 105).

7. "Классификация" научных знаний в музыке

Описание первооснов музыкального искусства является, вероятно, одним из наиболее разработанных вопросов теоретической концепции ал-Фараби, поскольку в этом вопросе он подходит к определению сути науки и избранной им методологии, отвечая тем самым на заявленные в начале трактата цели исследования - установление основ этой науки и "пути, который бы вёл к ним". Обоснование в числе первоначал музыкального искусства *положений, доказанных в других науках*, впервые осуществленное в музыкознании той эпохи, явилось у Фараби логическим продолжением его идеи *универсального научного знания ("классификации наук").*

В создании теоретической базы музыкальной науки участвуют, как упоминалось, логика и относящиеся к ней риторика и поэтика, математика (в её начальных разделах - арифметика, геометрия и собственно наука о музыке), физика (в том, что касается изучения состояний и акциденций естественных и искусственых тел). При рассмотрении темы предназначения искусства Фараби также причисляет к ним

“гражданское искусство” (ас-сина‘ату л-маданийа) или, иначе, социальную этику. Вне открыто упоминаемых самим автором научных первооснов иссл, остаются положения, проистекающие из “божественной науки” (они, вероятно, воплощают те основополагающие установки его мировоззрения, которые не нуждаются в обосновании в рамках частной дисциплины).

Так, фундамент музыкальной науки составляет вся система знания, охватываемая философией (классификацией наук) и подобно тому, как иерархически упорядочены её подразделы, строго определены и систематизированы те аспекты музыкознания, которые затрагивают вопросы смежных дисциплин.

Логика - “наука весов” (‘илм ал-мизан), в её распространённом определении у Фараби и других средневековых авторов, устанавливает методологические основы теории, отделяя “истинное” от”ложного”, и ведёт мысль исследователя от известного к неизвестному, от предпосылок знания к их следствиям. Сама трактовка познания в музыкальном искусстве как движения от изначальной относительности знания к утверждению научной “истины” свидетельствует о логических первоистоках учения о музыке.

Положения *естествознания* освещаются в теории музыки постольку, поскольку оно изучает “естественные тела”, производящие звуки, “причины их возникновения и бытия, (а также) причины вещей, присущих им.” (Ал-Фараби 1967, 168). В компетенцию этой науки входит, таким образом, рассмотрение вопросов музыкальной акустики - закономерности и причины возникновения и передачи звука, соответствия звуковысотности величине тел, длинам струн и т.д. (в теории Фараби оно предшествуют исследованию звуковысотности и лада). По словам Фараби, “учёный (в) этом искусстве должен обладать познанием естественно-научных вопросов, принимая их за основы того, что (рассматривается) в его искусстве.” (Ал-Фараби 1967, 169).

Поскольку, как пишет Фараби, вычисление отношений физических величин, а в данной науке, звуков в их отношении друг к другу, возможно при обосновании единицы измерения, которое приводится в *геометрии*, музыкальная наука прибегает также и к методам этой науки: “Получить величину одного тела по отношению к другому возможно, когда оба они измерены одним числом. А измерить их одним числом возможно, когда они имеют между собой нечто общее, как это объяснено в искусстве геометрии.” (Ал-Фараби 1967, 172).

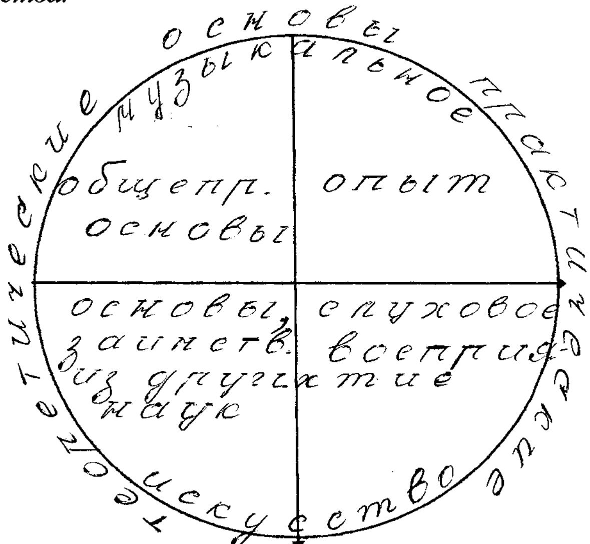
Введение основ геометрии связывается с применением числовых методов анализа звуковысотности в музыке, относящихся уже к области *арифметики*. Элементы лада в их составности и соотнесённости друг с другом воспринимаются по традиции в качестве величин и количеств. “А поскольку эти интервалы существуют в нескольких

родах, делятся и составляются, изучающему это искусство с необходимостью следует знать несколько родов числовых отношений, их деление и сложение. А это познаётся в арифметике (науке чисел), что стало очевидным из предшествующей речи об основах этого искусства." (Ал-Фараби 1967, 173).

Вопросы *языкознания, риторики и поэтики* поднимаются, главным образом, в заключительном разделе трактата (третий раздел основной части), так как относятся к рассмотрению принципов композиции - сочетания музыки и слова. Эта часть теоретической системы содержит детально разработанное описание типов композиции, структурной организации всех её элементов и закономерностей её воздействия. Учёный высказывает здесь оригинальные взгляды на проблему соотношения музыкального и поэтического (подробнее об этом см. 3 гл. дисс.).

Обобщая действие различных научных дисциплин в теории музыки, можно заключить, что они определяют *методологию построения теории* (философия, логика) и служат *инструментами анализа* самих музыкальных явлений (физика, математика, языкознание). А поскольку все науки, представленные в теории музыки, вместе составляют единую систему знания, теория музыки оказывается взаимосвязана с этой всеобщей наукой не только в качестве её составной части, но и через внутреннее единство методологии. В следующем рисунке отражено *соотношение основ музыкального искусства.*

РИСУНОК 9:



Единство разноотраслевых знаний у Фараби проявляется и в том, что автор часто проводит параллели между структурой исследуемых в них предметов. Аналогии возникают не только в отношении музыки и других математических дисциплин, опирающихся на общие принципы исчислимости и соизмеримости, но касаются также и других наук, в особенности, языкознания и логики, включая риторику и поэтику. Соответствия между структурным членением речи (в том числе, поэтического

высказывания) и элементами музыкального языка специально рассматриваются Фараби в связи с вопросами композиции.

Следующим этапом познания вслед за установлением основ является *выведение следствий.*

8. “Следствия” из “основ” искусства музыки

Определение теоретического искусства в начале трактата, приведённое выше (см. параграф 3 наст. главы), является по сути обоснованием *дедуктивного метода исследования*, заключающегося в его развертывании *от причин к следствиям, от "основ бытия" к "основам познания".* Органичность этого метода научному мышлению Фараби обусловлена самим типом его философской системы и опорой на аристотелевскую логику[3]. Противоположный ему метод индукции, упоминаемый в трактате при сравнении с опытным путём, получает негативную оценку как метод, лишённый рационально-логического элемента - неопосредствованный способ исследования на основе наблюдений, чувственного восприятия. В отличие от него дедукция, опосредствованная предшествующими эмпирическими знаниями, строит научные аргументации на основе логических умозаключений и “действия разума”.

Фараби часто высказывает мысль об относительности субординации посылок - следствий в познании. Соотношение предпосылок-следствий и причин-целей воплощает единую философско-логическую идею в двух её аспектах - познавательном и бытийном. Их логическое соподчинение в структуре знания столь же подвижно, сколь и иерархия бытия, каждая ступень которого, за исключением наивысшей - Первого Сущего, являет собой одновременно предпосылку и следствие (аналогичным образом соотносятся в истолковании Фараби причины познания и причины бытия, о которых уже шла речь выше). Например, практические основы, будучи предпосылками и критериями “достоверного” суждения о музыке, в то же время, выступают следствиями предшествующего опыта слухового восприятия. Условность противопоставления этих категорий проявляется в их семантической двойственности как антитез, превращающихся в синонимы при определении сущности Единого - первоистока и “конечной цели” бытия.

Теория, основанная на дедукции, включает два этапа исследования предмета - путём раскрытия компонентов посылок и объединения знаний, данных в отдельных посылках - *анализа (тахлил) и синтеза (таркиб)* - первый из них направлен на вычленение частного, второй - на выявление общего. Эти две логические операции Фараби относит

---

[3] Следует также отметить, что дедуктивные построения, позволявшие систематизировать различный материал, создавая на его основе свод правил, использовались учеными этой эпохи в разных сферах знания, и прежде всего в мусульманской схоластике (каламе), где служили аргументации основ вероучения.

к потенциальной способности интеллекта, “действие” которой заключается в “отделении и составлении” (’ифрад, таркиб) “единичных субстанций (’ашхас) частей искусства”. В БКМ он кратко формулирует суть их действия в связи с обоснованием метода теории музыки (“Введение в искусство музыки”, 2 глава, “Путь к первоосновам” - см. приложение II) - путь познания от концов к началам (т.е. от следствий к основам) - анализ - применяется при неизвестных основах, а синтез ведётся из “очевидных начал” к следствиям: “Следование из концов к началам (сабил (тарик ал-’ахзи) ’ила л-мабади’ ал-’ула) это то, что некоторые называют методом “анализа”, а следование из начал к концам (масир мин ал-’ауахир ’ила л-’ауаил) некоторые называют методом “синтеза”...Когда их начала не ясны, используется сначала метод анализа, до тех пор пока не установятся их начала, в которых вводится после этого метод синтеза.”(Ал-Фараби 1967, 187).

Поскольку, по убеждению ученого, мышление человека не укладывается в рамки определенного логического метода, *объединение двух способов* ведения мысли “от очевидного к сокрытому” Фараби считает необходимым для раскрытия сущности теории. В “Классификации наук” он критикует Евклида за построение трактата "Начала" методом синтеза, утверждая, что “древние математики в своих сочинениях сочетали оба метода” (Аль-Фараби 1972, 22). Подобный подход во многом способствует к р и т и ч е с к о й направленности его теории.

Подтверждение получённых дедуктивным путём знаний осуществляется с помощью *силлогизма (тасдик лаху ‘ани л-кийас).*

Метод музыкально-теоретической концепции Фараби, основываясь на его определении в начале трактата (предисловие к БКМ - см. приложение II), можно назвать *дедуктивным или рационально-логическим.*

9. Рационально-логический метод музыкальной науки:
структура теории и композиция “Большой книги музыки”

Указанный в начале трактата принцип познания в теоретическом искусстве - от основ к следствиям - служит обоснованию *структуры книги,* наиболее отвечающей задачам, стоящим перед исследователем музыки: от изложения основ и следствий науки (теоретическая часть) к критическому освещению истории теоретической мысли о музыке (историческая часть). Из предисловия Фараби следует, что БКМ была задумана и, возможно, осуществлена автором в двух частях, однако вторая её часть - обзор музыкально-теоретических взглядов предшествующих учёных - как уже говорилось, не сохранилась (см. введение к дисс.). Заметим также, что подробное описание Фараби структуры трактата позволяет усматривать в ней действие выделенного нами метода, полагаясь при этом на критическое издание (хотя рукописи БКМ дают разную

последовательность материала) (см. оглавление БКМ по критическому изданию - приложение II).

Первая часть существующего трактата (собственно "Большой книги музыки") - *"Введение в искусство музыки"* - содержит, по словам Фараби, "краткое изложение вопросов, с помощью которых знакомятся с их основами, и пути, по которому следуют", предваряя тем самым основное обсуждение вопросов музыки. (Ал-Фараби 1967, 41). В двух главах введения исчерпывающе рассмотрены "элементы искусства музыки и получены все их основы, при помощи которых, если человек запомнил и вдумался в них, он имеет возможность вывести следствия этой науки, и полностью получить причины всего того, что постигается опытом и чувственным восприятием." (Ал-Фараби 1967, 42).

Основная часть - "Искусство музыки как таковое" - охватывает следствия, выведенные из основ этого искусства и включает три больших раздела. Метод дедукции (истинбат) отражается на двухэтапном изложении теории в "Большой книге музыки".

В соответствии с характером дедуктивной теории во введении Фараби обобщает основы музыкального искусства, а в основной части анализирует, проистекающие из них следствия. При этом два этапа в структуре трактата есть по сути описание одних и тех же теоретических вопросов с методологически р а з н ы х   п о з и ц и й: первый раз - краткое и ёмкое их освещение, второй раз - глубокое, исчерпывающее исследование, выстроенное согласно законам познания от общего к частному: рассмотрение "основ" в БКМ сводится к их постулированию во введении, а основная часть теории, посвященная "следствиям", раскрывает тезисы введения, разворачивая перед читателем всеобъемлющее теоретическое описание музыкального искусства.

Заглавия двух частей содержат *смысловую антитезу*: если первая, "вводная" часть (*мадхал фи сина'ати л-мусика*) является своего рода пропедевтикой музыкальной науки и описывает путь познания в ней, то вторая исследует само искусство музыки *"как таковое" (сина'ату л-мусика би нафсиха)*. "Сущностный" смысл понятия "искусство" отражен в обороте *"би нафсиха"*, который можно также перевести - "само по себе" (данный оборот обычно выпускается при переводе трактата - Ал-Фараби 1992, d'Erlanger, 1930-35).

Если во введении к трактату музыкальное искусство рассматривается как часть целостной научно-философской системы (теории познания - назарийату л-ма'рифа), то в основной части взгляд исследователя переводится на искусство "как таковое", в структуре и содержании составляющих его разделов (вуджуд).

В целом, двухчастная структура трактата соответствует *дедуктивной логике исследования - от основ к следствиям.*

"Введение в искусство музыки"	*"Искусство музыки как таковое"*
Познание музыкального искусства	Бытие музыкального искусства
Основы	Следствия
Опыт (эксперимент) Ощущение	Дедукция
Синтез	Анализ

Описывая содержание главной части трактата, Фараби чётко разграничивает опору на традицию и исследовательскую новизну во взгляде на музыкальное искусство (Ал-Фараби 1967, 37-39).

Так, *в первом разделе - "Об элементах искусства музыки"* приводятся "основы искусства и его общие вопросы". По справедливому замечанию автора, к этому разделу теории музыки "обращалось большинство древних [подч. мной - С.Д], чьи книги попали к нам, и современные (музыканты), идущие по их стопам" - античные теоретики и их последователи. Заметим, что приоритет "древних" в исследовании "основ" теории отмечен у Фараби самим термином *"истакисат" - "элементы"*, обозначенном в заглавии раздела: генезис этого термина (арабской транслитерации греческого слова *στοιχετογ*) восходит к философии четырёх первоэлементов материи (Гераклит).

Комментируя этот термин, издатели критического текста трактата приводят фрагмент рукописи БКМ, хранящейся в национальной библиотеке Египта, которая не вошла в основной текст издания. В этом фрагменте Фараби даёт развёрнутое философско-логическое толкование этого термина (мы приводим его сокращённый перевод): "Элемент (первоэлемент) - это частица, которая существует в совокупности с другими частицами, отличными от неё по виду [нау']. Говорят, что она является их "элементом", и поэтому её называют мельчайшей (частью), к которой приводит анализ. Она не имеет делений [кисма], кроме как на части подобные ['аджза' муташабиха] в своей основе [ар-рукн]. Основа - это простое вещество (тело), которое является самостоятельной частью мира, как например, звёзды и элементы ['анасир]. Вещь по отношению к миру есть основа, а по отношению к тому, из чего (она) состоит и возникает, есть первоэлемент [истакис], безотносительно того, возникло ли её бытие путём составления и перехода в другое качество одновременно или (только) с помощью преобразования. (Что касается) элемента ['унсур], то воздух - элемент облаков при его концентрации, а не первоэлемент для них, но он является первоэлементом и элементом для растений, а звезда - это основа, а не первоэлемент или элемент." (Ал-Фараби 1967, 209-10).

Второй раздел - “О распространённых инструментах и воспринимаемых на них звуках”, как пишет Фараби, посвящён инструментам, известным в современном ему музицировании, “соответствию того, что было высказано в книге основ, тому, что возникает на инструментах, нахождению (этих основ) на них, а (также) тому, что обычно извлекается на каждом инструменте и тому, что не принято извлекать на каждом из (них).” (Ал-Фараби 1967, 38).

В завершающем *третьем разделе* трактата, озаглавленном *“О композиции родов единичных (джуз’ийа) мелодий”*, рассматривается применение “основ” и “следствий” искусства в музыкальной композиции и приводятся её распространённые образцы (о понятии “единичные мелодии” см. параграф 10 наст. главы).

Последовательность освещения музыкально-теоретических проблем в БКМ соответствует структуре теоретического искусства музыки, определённой в трактате “Классификация наук” как совокупность пяти разделов, и распадается на пять тематических блоков (Аль-Фараби 1967, Farmer 1932).

<table>
<tr><td colspan="6">Структура теоретического искусства музыки
в “Классификации наук”</td></tr>
<tr><td colspan="2">1. начала и основы искусства</td><td>2. элементы искусства музыки</td><td>3. применение элементов на искусственных инструментах</td><td>4.естественные ритмы</td><td>5.совершенные мелодии, соединённые с поэтическими речами</td></tr>
<tr><td colspan="6">Композиция БКМ</td></tr>
<tr><td>первая глава</td><td>вторая глава</td><td>Первый раздел
“Об элементах искусства музыки”</td><td>Второй раздел
“О распространённых инструментах и воспринимаемых на них звуках”</td><td colspan="2">Третий раздел
“О единичных мелодиях”</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td>1 глава - звук, интервал, тётрахорд,
2 глава - звукоряд, высотные положения, транспозиции, смешения, переходы, ритмы.</td><td>1 глава - уд (настройки и позиции ладков)
2 глава - танбур (багдадский, хорасанский), мизмары, сурнай, рабаб, мизафы.</td><td>1 глава - первый род мелодий - звукоряды (распространён-ные), частные переходы, частные ритмы, распространён-ные ритмы.</td><td>2 глава - второй род мелодий, сочетание с речами.</td></tr>
</table>

Классифицируя разделы теории в БКМ, можно обозначить их как *теорию познания* (имея в виду методологическое введение к трактату), *теорию лада, ритма, музыкального инструментария и композиции.*

Содержание теории музыки в БКМ			
три вида основ искусства музыки	следствия		
Теория познания	Лад (ритм)	Инструменты	Композиция ритм

9.1. Классификация наук в структуре трактата

Особую композиционную логику образует в БКМ расположение вопросов, связанных с применением в музыке *методов других наук*, которые, как говорилось, составляют *один из видов "основ" теории*, наряду с "общепринятыми" и "опытными". Последовательность их обсуждения в трактате мотивирована той же закономерностью движения познания, которой подчиняется классификация наук, и обусловлена значением и положением методов различных наук в теории музыки (см. параграф 7 наст. главы) - от "установочных" знаний (логики = методологии, математики), через "предметно-материальные" (физика = акустика), к метафизическим и социально-этическим. Следует, однако, оговориться, что выделяемый в целях анализа теоретической системы Фараби порядок участия методов перечисленных наук, не свидетельствует о закреплённости их использования. Данные науки, что очевидно, представляют лишь стороны единого знания и поэтому подход учёного на любой стадии исследования является системным.

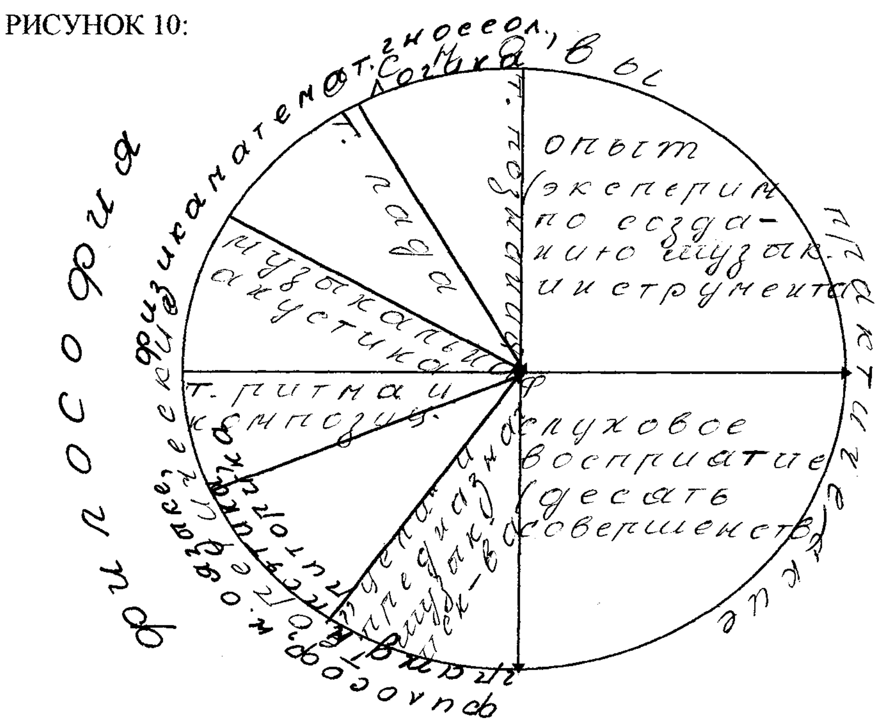
Тем не менее определённые разделы теории терминами, ракурсом освещения проблемы затрагивают предмет той или иной частной дисциплины. В расположении вопросов теории, с которыми связано введение методов других наук, отражается (как следует из специального обоснования основ, доказанных в этих науках) *внутренняя связь наук в системе знания.* В этих случаях автор сам нередко отсылает читателя к другим своим сочинениям.

Так, во Введении к "Книге", выполняющем функцию эпистемологического пролога теории, сосредоточены и обобщены вопросы, поднимаемые в его *логических* сочинениях ("Книга словесных выражений", "Книга поэтики", "Классификация наук" (глава о логике) - этапы познания, методы логических рассуждений, а также, как показал предыдущий анализ, важные логические понятия - анализ, синтез, дедукция и др. Методы *математики* (во Введении и первом разделе "Искусства музыки"), сводящиеся к изложению методов исчисления, применяемых в музыке, связаны с установлением эстетических критериев оценки муз искусства. Вопросы *физики (музыкальной акустики)* - физические условия возникновения звука - рассматриваются в первом разделе основной части. В разделах о сочетании мелодии с речью (третий

раздел основной части) Фараби обращает внимание на законы построения *прозаических и поэтических высказываний*, их тождественность правилам музыкальной речи и композиции, ссылаясь при этом как на свои, так и на аристотелевские трактаты. Наконец, *философские* вопросы затрагиваются, в основном, во введении и в заключительном разделе трактата при обосновании принципов исследования и раскрытии предназначения музыкального искусства.

В данном рисунке мы попытались графически представить *участие разных наук в теории музыки (функции и соотношение их методов)*.

РИСУНОК 10:



В нижеследующей таблице отражена *последовательность изложения в трактате "основ, заимствованных из других наук"*.

"Введение в искусство музыки"		*"Искусство музыки как таковое"*		
три вида основ искусства музыки		следствия		
1.общепринятые знания (логика, философия)	2. опытные знания (десять совершенств практического искусства, 3. методы других наук (математика)	(физика, математика)		(языкознание, поэтика, философия, социальная этика)

10. Структура текста.

Философско-логическая терминология

Системность мышления ученого проявляется не только в организации теоретического материала. БКМ как *текст* со своими приёмами построения, с точки зрения текстологических приёмов построения, имеет логически выстроенную композицию. *Структура текста* формируется чёткой иерархией подразделов:

"Китаб" - "Книга"
↓
"кисм" ("джуз'") - "часть"
↓
"фанн" - "раздел"
↓
"макала" - "глава"

"Книга" состоит из двух "частей". Основная часть распадается на три "раздела", каждый из которых включает две "главы".

"Введение в искусство музыки"		*"Искусство музыки как таковое"*					
		Первый раздел "Об элементах искусства музыки"		Второй раздел "О распространённых инструментах и воспринимаемых на них звуках"		Третий раздел "О композиции единичных мелодиях"	
1 глава	2 глава	1 глава	2 глава	1 глава	2 глава	1 глава	2 глава

Соразмерности композиционного строения трактата отвечает *последовательное и упорядоченное изложение теории.* Подобный стиль изложения (характерный для авторской манеры Фараби), в котором отношение элементов высказывания находится в определённом смысловом равновесии, является следствием введения *логических приёмов высказывания* ("взвешивания" на "весах мудрости").

В работах по логике Фараби уделяет специальное внимание вопросу об отношении логики к грамматике и взаимосвязях логических и языковых способов оформления мысли ("Книга словесных высказываний"). Более глубинное действие этих методов проявляется в семантической организации текста - *использовании философско-логической терминологии для анализа в теории музыки.*

Установление тех или иных логических методов в тексте трактата возможно двумя путями: либо на основе их описаний в логических сочинениях Фараби, либо путём расшифровки логических терминов в тексте БКМ. В первом случае данный метод

выявляется по аналогии и обозначается соответствующим ему оригинальным термином, во втором - сам термин указывает на его присутствие. Опора на логическое учение Фараби в исследовании методологии теории музыки, с одной стороны, и истолкование философско-логических терминов в трактате, с другой, помогают получить представление об особенностях организации теоретического материала.

Остановимся на некоторых выявленных нами закономерностях *рационально-логического построения текста.*

Изложение теории БКМ подчиняется продуманной драматургии логического соподчинения смысловых "посылок и следствий", которое отражается как в расположении материала исследования, так и в истолковании отдельных его вопросов. В основе аналитического рассмотрения предмета средствами языка лежит *логический принцип деления объема понятия.* Фараби свойственно предварять определение данного предмета ("звука", "ритмического удара", "мелодии" и т.д.) определениями более общих понятий, включающих в себя этот предмет как родовую разновидность и, наоборот, соотносить более общие предметы с входящими в них родами и видами [4].

Для определения предметов теории музыки Фараби вводит ряд *логических категорий,* описанных им в комментарии к "Категориям" Аристотеля из "Органона". Десять категорий, образующих *"высшие роды" (ал-'аснаф ал-'ула) "существующих предметов"*, представляют собой, согласно Фараби, "универсальные понятия, дающие знание о чувственно воспринимаемых предметах, и обозначаемые высказываниями" (Аль-Фараби 1994, 153). Одна из них - *субстанция (мауджуд)* - рассматривается как главенствующая и подразделяется (по указанному принципу) на несколько соподчинённых классов - *роды ('аснаф), виды ('ануа'), различающие признаки (фусул) и единичные предметы (джуз'ийат).* Остальные девять категорий являются её *акциденциями ('а'рад),* присущими ей либо необходимым, либо случайным (привходящим) образом. Это - количество (величина), качество, время, место, положение, состояние, действие, претерпевание действия.

Характеризуя два рода логических категорий, Фараби пишет в трактате "Книга словесных выражений": "Субстанция [...] - это то, что не даёт никакого знания о каком-либо носителе вне своей сущности... Акциденция [...] - это то, что даёт знание о чём-то вне сущности единичного носителя (Аль-Фараби 1975, 155-56)[5]. Единичные предметы в приведённой иерархии составляют *"индивиды субстанции" ('ашхас ал-мауджудат),* а их роды, виды и различающие признаки - *"универсалии субстанции" (куллийат ал-мауджудат).*

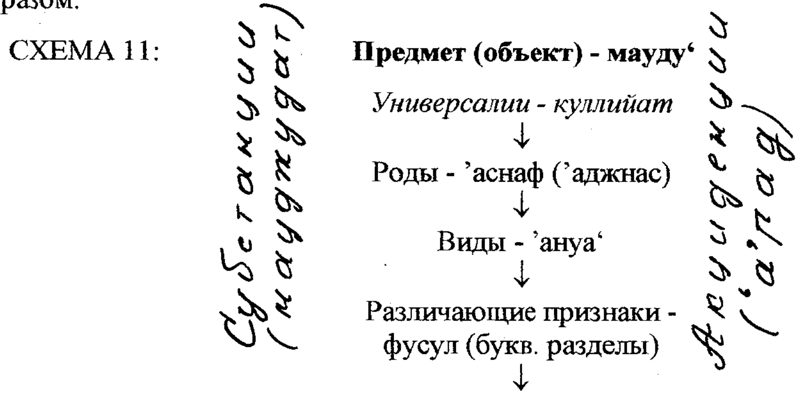
---

[4] В современной логике эти группы понятий принято называть "классами предмета".

Взаимосвязь универсалий и индивидов в познании аналогична у Фараби уже раскрытым нами закономерностям отношений предпосылок и следствий, общего и частного. Индивиды мыслятся в этой познавательной структуре как субстрат универсалии, "более совершенные по бытию", а универсалии - как "суть бытия" индивидов, благодаря которой они "становятся умопостигаемыми": "Предмет становится умопостигаемым благодаря тому, что познаётся суть его бытия. Индивиды субстанции становятся умопостигаемыми благодаря тому, что разумом познаются их универсалии [...], дабы быть умопостигаемыми индивиды субстанции нуждаются в универсалиях субстанции, а универсалии субстанции, дабы существовать, нуждаются в индивидах субстанции." (Аль-Фараби 1975, 160).

Воздействие названных логических принципов прослеживается в определениях отдельных предметов теории музыки ("мелодий", "речей", "ритмов" и т.д.). Подобные определения охватывают несколько аспектов значения и передаются целым рядом понятий, дифференцированных по объёму выраженного в них смысла. Соотношение этих понятий в "фокусе" исследования предмета можно представить следующим образом.

СХЕМА 11:



Единичные предметы - джуз’ийат
Индивиды - ’ашхас

Наиболее характерным примером использования логических категорий в определении музыкально-теоретического предмета является определение в трактате понятия *"мелодии" ("’алхан")*. По отношению к "мелодиям" как "субстанциям" рассматриваются их "акциденции" (’а‘рад ал-’алхан), "индивиды" (’ашхас ал-’алхан), "роды" (’аснаф ал-’алхан), "различающие признаки (разделы)" (фусул ал-’алхан), "единичные" виды (’алхан джуз’ийа) и т.д.[6]

Другое основополагающее понятие теории - *"звуки"(нагм)* - имеет столь же развёрнутую характеристику, которая включает "акциденции" (’а‘рад ан-нагм),

---

[5] В западноевропейской музыкальной теории этим термином обозначали ладоступенные варианты звуков-тонов.

[6] Значения этих и других категорий в определении "мелодий" будут раскрыты в 3 главе диссертации.

"следствия" (лауахику н-нагм), "различающие признаки (свойства) (фусул ан-нагм), "количество" (ан-нагм ал-каммийа), "качество" (ан-нагм ал-кайфийа), "отношения" (мунасабат ан-нагм), "положения" (табакату н-нагм) и др. логические категории.

При описании других вопросов фигурируют лишь некоторые логические категории. Так, например, *"интервалы" ('аб'ад)* классифицируются по типу числовых "отношений" (насб, мунасабат ал-'аб'ад) и "величинам" (макадир ал-'аб'ад), "тетрахорды" - по "родам" ('аснаф, 'аджнас) (в значении интеральных родов) и "видам" ('ануа'), в определении *"высотных уровней и тонов" (табакат, тамдидат)* применяются категории "положения" и "состояния", категория *"рода"*, наиболее распространённая в теории музыки, относится также к понятиям *"звукорядов" (ал-джама'ат), "ритмов" (ал-'ика'ат), переходов" (ал-интикалат), "(поэтических) речей" (ал-'акауил), "воздействующих звуков" (ан-нагм ал-инфи'алийа).*

Поскольку предмет музыки как математической науки трактуется с точки зрения *"величин и количеств"*, наиболее употребимыми в ней являются категории, характеризующие числовые и количественные свойства музыкальных элементов. Среди них - логическая категория *"отношения" (насб)*, принимающая здесь специальное значение "(математической) пропорции" для выражения интервальных величин, а также понятия *"непрерывного" (муттасил) и "раздельного количества" (мунфасил)*, которые обозначают тип структурной организации музыкальных компонентов - звукоряда ("соединённый" - "разъединённый звукоряд"), ритмического периода ("соединённый - "разъединённый период (круг)") и др.

Любопытно привести также их логическое истолкование у Фараби: "Соотнесёнными являются такие два предмета, когда суть бытия каждого из них как носителя того или иного вида отношения обозначают, сопоставляя их друг с другом." (Аль-Фараби 1975, 186). "Непрерывное количество - это то, в середине чего можно предположить некую межу или границу, где примыкают друг к другу части данной вещи, расположенные по обе стороны располагаемой границы." (Аль-Фараби, 1975, 166). "Раздельное количество - это то, в середине чего нельзя найти никакой межи, которую можно было бы рассматривать как границу общую для соствляющих его частей." (Аль-Фараби 1975, 167)[7].

Перечисленные нами особенности "категориального" рассмотрения в теории музыки касаются лишь определения её исходных понятий. Далее, согласно условиям развития научной мысли, на основе этих понятий строятся *логические суждения, умозаключения* и, наконец, *доказательства* выводов исследования. Вследствие этого истолкование

---

[7] См. определения соединённого и разъединённого звукорядов - приложение III, словарь арабских музыкальных терминов.

отдельной проблемы приобретает у Фараби характер поступенного восхождения к основным положениям теории и включает несколько этапов. Заимствуя оригинальную терминологию Фараби в БКМ, можно вывести следующие параметры *структурно-логического анализа предмета*: общее обозначение - *исм,* описание присущих ему качеств (собственных и случайных признаков - атрибутов и акциденций) - *русум,* указания (различающих признаков) предмета - *дала'ил,* доказательства - *барахин,* формулировка определения - *тахдидат,* обозначение составных частей (единичных сущностей) этого предмета (анализ) - *тахлил* и того, что с ними связано (следствий) - *лауахик.*

В трактате Фараби "Книга словесных выражений" ("Китаб ал-'алфаз") мы находим обоснование рассмотренных логических принципов, применяемых в построении теории музыки, а именно - отображения сущности предмета в различных по объёму значения понятиях - "выражении, указывающем на значение" (лафз далл 'ала л-ма'на), "определении" вещи (тахдид), "частях определения" ('аджза'и т-тахдид), "описании" вещи, иерархической корелляции - категории, суждения (часто выраженного в форме силлогизма), умозаключения и доказательства. В этом сочинении разъясняются также философско-логические категории, входящие в терминологическую систему теории музыки в качестве её важных дефиниций (см. выше) (Ал-Фараби 1968, 87-89)[8].

Для аргументации теоретических положений Фараби использует различные типы *логических высказываний,* в соответствии с характером материала и степенью углублённости в его подаче, систематизированных им в логических трудах. В основном, это - *диалектические суждения (ал-'акаyил ал-джадалийа),* основаные на соотнесении противоположных сторон и качеств предмета, и *доказательные (или аподиктические) суждения (ал-'акаyил ал-мубархана),* "с помощью которых свойственно сообщать достоверное знание относительно преследуемой цели." (Аль-Фараби 1975, 131). К логическим приёмам ведения исследования относятся и обоснованные автором в БКМ *дедуктивный метод* построения иерархий *(истинбат), анализ (тахлил), синтез (таркиб), аналогия (кийас) и соотнесение (мунасаба).*

Придерживаясь постепенного, рассчитанного на глубокое усвоение непосвящённым в искусстве, раскрытии сути предмета, Фараби, к тому же, избегает прямой последовательности материала и *чередует тематические подразделы,* проводя в них

[8] Во "Вводном трактате в логику" находим объяснение логических методов определения и описания: "Определение (хадд) - это высказывание, обозначаемое каким-то именем, с ограничительным сочетанием, объясняющим идею с помощью вещей, благодаря которым она существует." (Аль-Фараби 1975, 118). "Описание - это обозначаемое каким-то именем высказывание с огранич сочетанием, объясняющим идею с помощью вещей, [...] которые сами существуют благодаря идее." (Аль-Фараби 1975, 120).

несколько сквозных линий. Возвращение к уже затронутой теме каждый раз выводит на новый, более высокий уровень осмысления и обобщения сути предмета.

Принцип "опережений", "забеганий вперёд" свидетельствует о методической продуманности подачи теории. Так, например, определение *теоретического искусства (ас-сина'а ан-назарийа)* даётся дважды - во вступлении и в параграфе "Теоретические основы", определение *музыкального искусства (сина'ату л-мусика)* приводится трижды - в параграфах введения "Понятие мелодия и её значение", "Формы искусства музыки", "Теоретические учения", определения *"целей мелодий" (гайат ал-'алхан)* образуют своего рода арку от введения ("Роды мелодий и их цели") к заключению трактата ("Цели мелодий и введение их в человечество") и т.д. Подобный тип логического построения теории позволяет автору вести одновременно *несколько пересекающихся линий исследования,* последовательно расширяя смысловое поле исходных понятий. Двумя устойчивыми планами теории являются *философско-логический и музыкально-теоретический.* Их взаимодействие на уровне построения текста и терминологии проявляется в двояком рассмотрении одних и тех же музыкальных феноменов с точки зрения их *философско-логического статуса и музыкального бытия.*

Движение от общего к частному направлено на осмысление глубинной взаимосвязи явлений - предметов познания, и, следовательно, воссоздание некоей соразмерности целого - бытия. Практическая цель стиля изложения, который можно назвать *структурно-логическим*, является максимально полное и адекватное донесение смысла теории до познающего.

Примечательной особенностью структурно-логического подхода Фараби к истолкованию музыкального искусства является представление его предметов в *системе парных категорий*, которые, в согласии с отмеченной нами чертой мышления учёного, соотносятся по принципу посылок - следствий (или "предшествования" (такаддум) - "последования" (та'аххур). Этот принцип, как показывает изучение логико-семантических форм организации БКМ, получает множество преломлений в тексте трактата. Можно вспомнить обсуждение специфики различных дисциплин в рассмотрении противоположностей, соподчинение наук в классификации, а также проблему соотношения "причин".

Философские основания этого принципа заключаются в идее *противопоставления Первого Сущего* - абсолютного, единичного и самодостаточного - *бытию человека* в его относительности, множественности и несовершенстве, согласно которой одним из проявлений несовершенства земного бытия является его разделённость на противоположные свойства, состояния, положения и т.д. Так, по словам Фараби, "все,

что имеет противоположность, несовершенно в существовании, потому что все, что имеет противоположность, имеет и небытие, ибо [...] каждая из них делает недействительной другую, когда обе встречаются или объединяются." (Аль-Фараби 1975, 235).

Другой аспект вопроса противоположностей затрагивается в трактате "О взглядах жителей добродетельного города": "Всякое бытие, которое имеет *противоположность,* также обладает *материей,* общей для него и его противоположности. Индивидуальные сущности одного и того же вида многочисленны в силу многообразия форм этого рода, а в том, что лишено материи, нет ничего, кроме него самого." (Аль-Фараби 1970, 240-41). Именно это качество "существующих предметов" - их изначальная *множественность* - делает земной мир познаваемым для человека, а "способность постигать состояние существующих вещей в их противоположностях" является "действием", особо присущим интеллекту, наряду с чувств восприятием и воображением. (Аль-Фараби 1994, 118).

В логическом учении Фараби *"противолежащие предметы"* классифицируются по нескольким параметрам - как соотнесённые, противоположные (крайние по бытию), лишение и обладание, утверждение и отрицание (Ал-Фараби, 1968). Фараби выделяет также пять видов их соотнесённости по типу *"предшествования" (такаддум)* - *"последования" (та'аххур)*: во времени, по природе, по положению, по превосходству и совершенству, в качестве причины существования другой вещи (Аль-Фараби 1975, 118). Данный тип противопоставления часто используется в характеристике основных понятий музыкального искусства - два рода мелодии, отношение теории и практики.

Другие рассмотренные нами парные философско-логические категории применяются в следующих сопоставлениях и противопоставлениях: понятия *"общего (предмета)" (мауду') и "частного" ("единичного" - джуз'ийа)* вводятся для определения мелодий в теории и в их практическом бытовании, *"универсалии" (куллиййа) и "индивида" ('ашхас)* - при сопоставлении мелодии как некой целостности и звуков как её компонентов, понятия *"потенциального" (би л-кувва) и "абсолютного" ('ала л-'итлак)* обозначают потенциально и абсолютно совершенную систему, а *"необходимое" (даруриий) и "(наиболее) совершенное", "превосходное" ('акмал, 'афдал)* характеризуют соотношение двух родов мелодий.

Общезначимость метода соотнесения противолежащих понятий для исследований Фараби как в области логики, так и в теории музыки, связана, по-видимому, с использованием *диалектических суждений,* которые рассматриваются им как необходимый этап выявления противоречия сторон изучаемого предмета, ведущий к утверждению "истины".

Следует отметить, что введение диалектических методов, относящихся к области вероятностной логики, дополняет и уравновешивает действие доказательной логики - антиномичность диалектических суждений и логическое равновесие в них противоположных тезисов расширяет сферу допустимых в теории утверждений, в то время как аподиктические суждения направляют исследование к логически непротиворечивым и необходимо-истинным выводам.

Обращение Фараби к *вероятностной логике суждения* приобретает особое значение при рассмотрении музыкального искусства в единстве его противоположных сторон - *"естественного" и "неестественного", "совершенного" - "несовершенного"*. Отдавая предпочтение "естественному" и "совершенному" в музыке, наука, согласно упомянутым взглядам Фараби, в равной мере исследует оба противолежащих свойства (мутакабилат) её предмета. Эстетически "совершенное" предстаёт в теории не как единственно возможное (абсолютное, "истинное"), но как *"лучшее" ('ахсан) и "предпочтительное" ('афдал)* по определённым критериям. Концепция искусства мыслится Фараби в совокупности непреложных теоретических *"основ"* и гибкого *"следования"* музыкальной практике. Можно сказать, что принципы логического обоснования действуют в теории в рамках установления "основ" музыкального искусства, а законы бытования искусства определяет сама музыкальная практика.

10.1. Философско-эстетическая терминология

Логическое оформление исследовательской мысли ведёт к известной объективации предмета и его качеств, предоставляя широкую картину знаний о нём безотносительно к его позитивной или негативной характеристике. Иной, *ценностный аспект познания* музыки заключается в его *философско-эстетическом* рассмотрении.

Изначальное *единство философского и эстетического начал* в научном подходе Фараби коренится в основах его мировоззрения и обусловлено нерасчленённым восприятием прекрасного и божественного в средневековой мусульманской культуре. Так, согласно Фараби, Единое есть не только истина и счастье, но также красота, совершенство и благо, а достижение счастья имеет как духовно-интеллектуальный, так и эстетический, и этический смыслы: постижение Абсолюта многогранно по своей сути и представляет собой равным образом чувственно-умозрительный процесс, эстетическое переживание и этическое состояние - "это то, что предпочитают и чего желают ради него самого [...]. Всему прочему отдают предпочтение только постольку, поскольку оно полезно в достижении счастья." (Аль-Фараби 1975, 196). Не случайно, определяя сущность философии, Фараби говорит о том, что *"целью"* её "является *достижение прекрасного*". На основе деления "прекрасного" на два вида - "знание" и "знание и действие" - Фараби выделяет две части философии - теоретическую и

практическую (см. параграф 2 наст. главы; “Указание пути к счастью” - Аль-Фараби 1975, 34-35).

Подобная слитность философского и эстетического в философской системе Фараби сказывается и на особом типе музыкальной науки - *музыкально-эстетический* (в единстве с теоретическими положениями) и *философско-эстетический аспекты* в ней *взаимосвязаны* (что подтверждает генезис музыкальной эстетики как смежной дисциплины из теории музыки и философии). Рассуждения же о значимости музыкального искусства приобретают этико-гуманистический характер.

Аксиологические установки познания в БКМ, отражающие философско-эстетические взгляды Фараби на искусство, составляют необходимый компонент методологии, наряду с логическими основами познания. Данные установки в исследовании музыки приобретают тем большую значимость, что связываются с вопросом *предназначения музыкального искусства и его познавательной ценности* - вопроса, в котором проводится основная философская идея музыкально-теоретической концепции.

Логический и аксиологический методы исследования музыки последовательно обосновываются Фараби во *введении* - общеметодологическим вопросам и истории предмета посвящена первая глава введения, а представлению методов эстетической оценки музыки - вторая глава. Философско-эстетический аспект теории проецируется на исследование возможностей *воздействия* и закономерностей *восприятия в музыке.* На данном этапе исследования Фараби использует точные математические методы анализа звуковысотности в качестве научно-достоверной аргументации критериев оценки музыкального искусства.

“Инструментами” аксиологического познания становятся *философско-эстетические категории*, которые также группируются по принципу *логического противопоставления качеств предмета.* В контексте ценностной дифференциации музыкальных явлений, выраженной посредством парных категорий, этот принцип может быть истолкован как отражение философской парадигмы *двойственности бытия* в учении Фараби, в соответствии с которой ценность любой вещи (предмета познания) соизмеряется с высшими ценностями бытия.

Каждой из основных философско-эстетических категорий теории музыки противостоит её логическая антитеза. Так образуется ряд философско-эстетических категорий: *естественное-искусственное, естественное - неестественное, совершенное (законченное, полное) - несовершенное (не законченное, не полное), гармоничное (благозвучное) - не благозвучное, основа - украшение*. Соотнесение этих категорий, заключающих в себе ценностные критерии музыкального искусства, отражает

философское по сути стремление автора к мыслительному охвату искусства во всей полноте явлений, обозначая разнообразные грани его бытия. Это соответствует и направленности познания на прохождение всех его ступеней, последовательно умножающих представление человека о бытии, вплоть до наивысших по своему рангу в системе знания наук - метафизики, теологии и социальной этики.

Объём противоположных понятий и их весомость в качестве ценностных критериев при этом не равнозначны, поскольку позитивно окрашенные категории, символизируют превосходное бытие предмета (музыкального искусства) на фоне его всеобщего бытия, являют собой некую "середину", отождествляемую с философскими абсолютами совершенства, красоты и блага, достижение которых и есть суть "истина" - "конечная цель" познания.

Перечисленные философско-эстетические категории (естественное - неестественное, совершенное - несовершенное, благозвучное-неблагозвучное, гармоничное-негармоничное, основы-украшения) действуют в БКМ как в *философском*, так и в *музыкально-теоретическом контексте*. В последнем случае они приобретают значение *композиционно-технических терминов*.

Данные категории будут подробно рассматриваться в следующей главе на конкретном теоретическом материале и в связи с вопросом воздействия и восприятия музыки, здесь же мы ограничимся тем, что раскроем основной *философско-эстетический смысл* их истолкования у Фараби.

Антитеза *"естественного" - "искусственного" (таби'ий - сина'ий)* возникает в рамках противопоставления "природы" (ат-таби'а) и "искусства" (ас-сина'а), которое проводится Фараби в связи с определением статуса музыкального искусства и разграничением "природного", органичного бытию и созданного, производного начал как в области музыкальных явлений, так и в деятельности музыканта.

Фараби проводит грань между природной одарённостью в искусстве и способностью его осмысления в связи с рассмотрением трёх видов музыкальной деятельности: "(форму), при которой (человек) ещё не способен осмысливать возникшие у него образы, правильнее называть потенцией, врождённым качеством или природной способностью, либо тем, что сродни этим названиям, чем называть её искусством. А ту, при которой он достигает способности, позволяющей осмысливать то, что он представляет, правильнее называть искусством, а не потенцией или природной способностью." (Ал-Фараби 1967, 58). Искусство понимается как более высокий уровень развития потенциально заложенной в человеке природной одарённости.

В другом контексте понятие “искусства” близко у Фараби античному термину “тэхнэ” и подразумевает “умение, способность”. Заключённый в таком понимании оценочный взгляд на искусство как на вторичное по отношению к природе, подражающее ей бытие (некое искусно созданное, производное бытие), выражается в превосходстве “человеческого голоса” (ас-саут (ал-масму‘ат) ал-инсанийа) над “искусственными инструментами” (ал-’алат ас-сина‘ийа), приоритете “вокальных мелодий” (ал-’алхан ал-инсанийа - букв. “человеческие”) над инструментальными. Следуя данному критерию, Фараби выделяет *два рода мелодий* - *“совокупность звуков [...] и совокупность звуков, соединённых с харфами”*- первый из них он относит к наиболее совершенному виду мелодий: ”Совершенные мелодии возникают в пении человека, а что касается отдельных частей совершенных (мелодий), то они могут также звучать (и) на инструментах. Существуют два рода формы исполнения: один из них - форма исполнения совершенных мелодий, звучащих в вокальных напевах, а второй - форма исполнения мелодий, звучащих на искусственных инструментах.” (Ал-Фараби 1967, 24).

Фараби рассматривает возможности подражания инструментальных мелодий вокальным: “Мелодии, звучащие на инструментах, могут сочиняться в подражание совершенным мелодиям или приниматься за их расширения и вступления (ифтитах), отрывки (макати‘), (инструментальные) переходы (истирахат) к ним в подражании, или дополнения того, что голосовой аппарат (человека), возможно, не может получить. Среди них сочинённые так, что неспособны подражать совершенным мелодиям, изначально могут считаться их поддержкой, однако они подобны украшениям, которые не будучи подражанием вещи, наоборот, созданы так, что имеют лишь приятный вид, (а именно в качестве персидских и хорасанских тара’ик и дауашин [...][9], на которые нельзя распевать (песни).” (Ал-Фараби 1967, 68-69).

Разграничение *“естественного-неестественного” (таби‘ий - гайр таби‘ий)* в музыке связано у Фараби с её причислением к разряду *“чувственно воспринимаемых предметов” (махсусат),* которые либо естественны для человека и вызывают у него “чувство особого совершенства, сопровождаемое наслаждением”, либо неестественны и порождают “чувство неполноты, которое влечёт за собой неприятие”. Фараби трактует “естественность” вещи для восприятия (в философском смысле) как “наилучшее состояние её бытия” и наиболее присущее ей “в целом всегда или большей [частью] и в большинстве случаев.” (Ал-Фараби 1967, 107).

Противоположное качество “неестественности” является показателем несовершенства бытия вещи и понимается как своего рода акциденция - признак,

[9] Жанры инструментального исполнительства.

свойственный ей привходящим образом. Элементы музыкального искусства ("звуки, мелодии и их акциденции") в качестве "чувственно воспринимаемых предметов" исследуются в теории музыки "с точки зрения их предрасположенности к восприятию человека и с точки зрения их естественности или неестественности для него." (Ал-Фараби 1967, 87). Основным объектом искусства становятся *"звучности естественные для человека" (ал-масму'ат ат-табиʻийа ли л-'инсан),* поскольку с помощью них "достигается совершенство слуха человека, либо всегда и у всех людей, либо у многих из них всегда или в большинстве случаев." (Ал-Фараби 1967, 107). Эти звучности составляют третий вид первооснов искусства музыки, "познаваемых с помощью опыта".

"Показателем" естественности в оценке и систематизации музыкальных явлений Фараби считает *"наслаждение" (ал-лазза),* возникающее при их прослушивании музыки у "большинства людей и(ли) всегда": "следует считать существующие наслаждения показателями того, что естественно для восприятия, а то, что [естественно] - показателями того, что естественно для человека. Из этого ясно, что человеку недостаточно испытать [что-либо] одному, не имея при этом показателей восприятия других [людей], и поэтому ничто из [воспринимаемого им] не будет [считаться] совершенным без свидетельств остальных людей, как это [бывает] в астрономии." (Ал-Фараби 1967, 108).

Понятия *"совершенное-несовершенное", "полное-неполное" (камил - гайр камил, тамм - гайр тамм)* или (в другой оппозиции) *"совершенный - недостаточный" (камил - накис),* часто выступающие в соответствующем контексте синонимами "естественного-неестественного", являются наиболее общими философско-эстетическими категориями теории музыки и рассматриваются в самых разнообразных вопросах музыкального искусства и в отношении всех элементов музыкального языка - в характеристике музыкального искусства, в оценке способностей восприятия и качеств звукового материала.

"Совершенство" (камал) - одна из центральных категорий философской системы Фараби - символизирующая, с одной стороны, полноту, законченность, ("конечную цель") земного бытия, а с другой, недосягаемое (абсолютное) совершенство запредельного (божественного) бытия, к достижению которого человек стремится в его познании. ("Наиболее превосходным и совершенным среди них (бытий) является Первый Сущий." (Аль-Фараби 1970, 239). В теории музыки данное понятие в его философском значении раскрывается Фараби при обсуждении "целей" и предназначения музыки, в частности, в заключительном разделе трактата. Иной смысл, как уже отмечалось, вкладывается в это и противоположное ему понятия в вопросе

восприятия - *"совершенство ощущения" (камал ал-'идрак)* понимается как "то, что способствует наслаждению, а неполнота (несовершенство) - то, что вызывает неприятие." (Ал-Фараби 1967, 87). Наконец, в конкретно-техническом значении антитеза "совершенного" - "несовершенного" распространяется на оценку таких сторон музыкальной композиции, как звуковысотность, ритм, возможности инструментария, качество исполнения и сочинения "мелодий" (музыки) и т.д. Фараби стремится унифицировать критерии музыкально-совершенного и формулирует их в виде *"десяти совершенств" - практических основ искусства музыки* (во второй главе введения к БКМ - см. приложение II).

Категория "совершенного" часто сопровождается у Фараби другими философско-эстетическими определениями. Так, одно из широко употребляемых в лексике трактата выражений - *"наиболее совершенное, превосходное (и полезное)" ('акмал, 'афдал ('аджуад), 'анфа'),* характеризует те музыкальные элементы и композицию в целом, которые соответствуют её нормативным критериям в теоретической системе Фараби, и содержит, таким образом, наивысшую философско-эстетическую оценку значимости музыкального искусства. Основополагающее значение "совершенного" в музыке подчёркивается в определении сути этого искусства во введении к трактату: "Искусство музыки в целом - это искусство, которое содержит мелодии, то, при помощи чего они соединяются и то, благодаря чему они становятся совершеннее и лучше [подч. мной - С.Д.]." (Ал-Фараби 1967, 49).

Обе рассмотренные выше категории - "естественного" и "совершенного" - выступают у Фараби в единстве с эстетическим понятием *"наслаждения (удовольствия)"* и его логической и философско-эстетической антитезой *"неприятие (неудовольствие)"*. "Наслаждение" слушателя, как уже было сказано, является мерилом оценки эстетических достоинств художественного произведения, и поэтому рассмотрение и истолкование этого понятия приобретает особую значимость в вопросе *воздействия музыки* [10].

Важное место в терминологии музыкальной науки Фараби занимают философско-эстетические категории *"соответствия (согласованности, гармонии)" - "несоответствия (несогласованности, дисгармонии)"*, выражаемые у Фараби двумя парами понятий - *"мула'им (мула'ама) - гайр мула'им"*, *"'иттифак - танафур"*. Идея равновесия и соответствия элементов художественного целого в музыкальном искусстве напрямую связана с философским пониманием совершенства и красоты бытия как соразмерности и гармоничности составляющих его форм. В музыкально-теоретическом контексте они приобретают специальные значения *"благозвучного*

---

[10] Данный вопрос освещается нами в параграфе 8 след. главы диссертации.

(созвучного (консонанса), гармонии)" - "неблагозвучного (несозвучного (диссонанса), дисгармонии", обозначая различные виды звуковысотных структур (мелодии, интервалы, тетрахорды, звукоряды), ритмов и характер их сочетания в композиции [11].

Ещё одна философская пара понятий - *"основы - украшения" (мабади' - тазийадат, тазийанат, тагаййарат)* - также относится к самым разнообразным сторонам музыкальной композиции, обозначая тип их структурной организации - два рода компонентов лада, ритма, две формы сочетания различных музыкальных и поэтических элементов в "мелодии". Объясняя их различия, Фараби прибегает к философской аналогии: основы составляют *"необходимое бытие мелодий",* украшения - *"превосходное бытие".* Антитеза "предшествования" - "последования" истолковывается в данном случае в аксиологическом плане: бытие, производное от основы, рассм в качестве более "совершенного", "украшающего". В философии Фараби понятие "украшения" ("украшенного"), наряду с "совершенным" и "прекрасным", является одним из атрибутов Первого Сущего.

Принцип противопоставления, лежащий в основе методологии теории музыки, прослеживается также и *в специальной музыкальной терминологии,* выступая в качестве её основного системообразующего принципа. К числу парных музыкальных понятий и терминов относятся два определения звуковысотности - *высокость и низкость (ал-хидда - ас-сикл, 'адна - 'акса),* два вида звука и голоса - *вокальный - не вокальный (инсаний - гайр инсаний),* термины, относящиеся к характеристике мелодии - ритма - (речи): *мягкие - твёрдые (тетрахорды, мелодии), слабые - сильные (виды), лёгкие - тяжёлые (стопы), соединённые - разъединённые (тетрахорды, звукоряды, ритмические стопы), равномерные - неравномерные (тетрахорды, звукоряды), изменяемые - неизменные (звукоряды)* и т.д.[12].

Выделенный нами принцип двоякой характеристики предметов исследования в музыкальном искусстве не исчерпывает логических приёмов анализа предмета в теории музыки. Часто логическую антитезу понятий дополняет *третье рядоположное им определение,* отражающее некое *промежуточное, серединное качество или вид* данного предмета, как, например, определения высотных положений звуков, интервалов и др. ладовых структур - *высокое (хадд), низкое (сакил), среднее (мутауассит, вуста),* видов ритмических единиц (ударов) - *сильный (накра сакила),*

---

[11] В близком значении Фараби употребляет также термины "танасуб" - "соответствие", "таджанус" - "однородность", однокоренные логическим и музыкально-теоретическим понятиям "нисба" - "отношение" и "джинс" - "род".

[12] Данные понятия будут подробно рассмотрены в 3 главе диссертации.

Следует отметить также специфическую особенность семантики древнего арабского языка в её передаче на русском языке, при которой сочетанием двух противоположных понятий

слабый (накра хафифа), средний (накра вуста), виды интервалов - *большие созвучные (консонансы - муттафик 'узма), малые созвучные (муттафик сугра), средние созвучные (муттафик аусат),* видов интервальных родов - *слабый ('арха), сильный ('ашадд), средний ('аусат),* виды звукорядов - *несовершенный (ан-накис), абсолютно совершенный (ал-камил 'ала л-'итлак), потенциально совершенный (ал-камил би л-кувва) и т.д.*[13].

Трояkие обозначения могут отображать также *равнозначные по типу* противолежащие свойства предмета. К ним относятся, в частности, интервальные роды - *диатон (кавви), хрома (мулавван),* энармон *(назим),* поэтические и ритмические стопы - *сабаб, ватад, фасила,* роды мелодий - *доставляющие наслаждение (мулазза), передающие чувства (инфи'алийа), вызывающие образы (мухайала)* и др.

10.2. Терминология музыкальной науки в "Большой книге музыки" (таблица)

Исследование философско-логической и философско-эстетической терминологии в БКМ выявляет действие основных принципов философии и логики (теории познания) Фараби в методологии музыкальной науки. Реальным отражением взаимодействия разных научных подходов у Фараби (важного аспекта его методологии) является *терминология теории музыки,* вбирающая в себя категории и понятия смежных наук в единой системе знания.

Помимо философских, логических и выделенных в самостоятельную группу философско-эстетических терминов, в лексике трактата присутствуют понятия из области математики, физики и языкознания. Можно выделить различные формы их употребления - *специальное* (в философско-логическом и эстетическом смысле), *контекстное* (в музыкально-теоретическом контексте, сохраняющее изначальную семантику понятия), *полисемантическое (*в философско-логическом, философско-эстетическом и музыкально-теоретическом значении), *модифицированное* (лексемы, имеющие определённое философско-логическое и эстетическое значение, приобретают специальное значение). Несмотря на условность систематизации, данные формы в целом передают закономерности функционирования терминов в БКМ. Очевидно, однако, что в конкретном употреблении встречаются также смысловые пересечения понятий, смешение этих форм.

Не углубляясь в специальное рассмотрение вопроса формирования терминологии БКМ, мы попытались обобщить её действие в сводной *таблице* и классифицировали их по *двум параметрам: исходному семантическому значению и контексту их*

выражается некое единое значение, обозначаемое в переводе одним словом. Например, "высота и низкость звука" - звуковысотность, "длинность и короткость струн" - длины струн и т.д.

употребления в трактате. Ориентируясь на современную дифференциацию научной терминологии, которая применялась нами в анализе теории музыки ал-Фараби, мы рассмотрели *пять наиболее важных видов значений - логическое, философское, философско-эстетическое, музыкально-теоретическое, языковедческое.*

Поскольку смешанная терминология охватывает все разделы теоретического учения о музыке, в таблицу вошли многие из основных понятий и терминов, которые в дальнейшем будут рассмотрены в связи с конкретными теоретическими вопросами. Данная таблица, на наш взгляд, даёт возможность проследить некоторые закономерности *генезиса терминологического аппарата музыкальной науки и* связанной с ним *методологии.*

[13] См. 3 главу диссертации.

Терминология музыкальной науки ал-Фараби
в “Большой книге музыки”

Термины и понятия	Значения				
	Логическое	**Философское**	**Философско-эстетическое**	**Музыкально-теоретическое**	**Языковедческое**
Специальное (философско-логическое, философско-эстетическое) значение					
вуджуд шай’		бытие вещь, предмет			
дарурий ’афдал ’акмал (вуджуд)		необходимое превосходное совершенное (бытие)			
мауджуд джаухар	субстанция, сущее, бытие				
ма‘кулат	умопостигаемые предметы интеллекции				
хисс ’идрак тахаййул ‘акл		чувство, ощущение восприятие воображение, представление разум			
махсус мутахаййал му‘кал		чувственно воспринимаемое ощущаемое воображаемое умопостигаемое			
мадда		материя			
шибху л-мадда		праматерия, первоматерия			

камал ’аввал	совершенство первое				
фи‘л би л-фи‘л	действие актуально				
истинбат	дедукция				
истикра’	индукция				
кийас	силлогизм, аналогия				
мутакабалат	противолежащие друг другу суждения (антитезы)				
’ирадий		волевой, основанный на воле, произвольный			
лазза, лазаза		наслаждение, удовольствие			
хайр		благо			
фадила		добродетель			
са‘ада		счастье			
’ахлак		нравы, характеры			
‘адат		обычаи			
Контекстное значение					
’а‘рад затий кариба ба‘ида	акциденция собственная близкая отдалённая			акциденции звуков, мелодий	
шахс	индивид, единичная субстанция			звуки - индивиды мелодий	
синф	род, разновидность			род мелодии, тетрахорда, звукоряда, ритма, перехода, украшения	род речи
фасл	различие (видовое), свойство, раздел			свойств(а) звуков	разделы речи

такаддум - та’аххур	предшествование (первенство) - последование			соотношение двух форм искусства музыки - теоретической и практической, родов мелодий	
мукаддама	посылка				
лахик	следствие				
гайа	цель			цель композиции	цель (поэтической) речи
исм	имя, название				
далала	указание				
расм	описание				
‘алама	знак, признак			(буквенные) обозначения звуков	
‘амал		работа		музыкальная практика	
фа‘ил	действующая (причина (илла)			музыкант-практик	
‘алим	знающий			музыкальный теоретик	
‘илм ‘илм ат-та‘алим	знание, наука педагогические науки математика				
ма‘рифа	познание, узнавание				
хай’а тантик		форма мыслящая		формы (искусства музыки), тип (учёного в торетическом искусстве музыки)	
мауду‘	предмет, субъект (суждения), тезис				предмет речи
каул	суждение, высказывание, умозаключение				речь, высказывание

’акауил ши‘риййа ’акауил хатабиййа	поэтические суждения риторические суждения				поэтические суждения
лафз ’алфаз далла ‘ала л-ма‘на	выражение слова, указывание на значение (выразители мысли)				слово, выражение
ма‘на	значение				значение, поэтический мотив
Полисемантическое значение					
джинс (’аджнас)	род			интервальный род, тетрахорд	ритмический род
нау‘ (ануа‘)	вид			вид тетрахорда (определённого интервального рода), звуков, интервалов в октаве	
джуз’ (аджза’)	часть			части мелодий, композиции	часть - объединение поэтических стоп, части харфов
сабаб	причина				поэтическая стопа
матлуб	искомое, цель				
максуд	намерение, смысл, замысел			замысел композиции (максуд ат-та’лиф)	замысел, смысл (поэтической) речи
куллийа	общее, всеобщее				
джуз’ийа	единичное, частное			единичные мелодии, ритмы, переходы	единичные речи

истакис(ат)	элемент(ы)			элементы искусства музыки	
каммийа	количество			количество звуков	
кайфийа	качество			(разделы звуков) по качеству	
мукарана	сопоставление, сравнение				поэтическое сравнение
тартиб	порядок, последовательность			последовательность звуков (в тетрахорде, звукоряде)	
’ауаил ’ауахир	начала концы (большой и малый члены (термины) силлогизма	начала (основы) искусства (науки)		начала, концы мелодий	начала, концы полустиший, стиха, бейтов
нихайа	конец			окончание (мелодии)	концовка (окончание) части стиха, бейта и т.д.
таджанус мутаджанис мухталиф мушабих	однородность,однородный, разнородный, различный, сходный, подобный			однородные звуки (нагм мутаджаниса), интервалы, тетрахорды разнородные звуки, интервалы , подобные интервалы, тетрахорды	
мабади’	основы			основы мелодий, переходов (мабади ал-’алхан, ал-интикалат)	
’усул	основы (первоосновы), аксиомы			основа ритма (’усул ал-’ика‘)	
’ала	инструмент (органон)			(музыкальный) инструмент	
тамм	полный, законченный, совершенный			полный (совершенный) звукоряд (ал-джам‘ ат-тамм)	

камил камил би л-кувва	совершенный			полный (совершенный) звукоряд (ал-джам‘(а‘) ал-камил(а) потенциально полный (совершенный) звукоряд (ал-джам‘(а‘) ал-камил(а) би л-кувва)	
мутлак ‘ала л-’итлак	полный, абсолютный полностью, в абсолютном смысле			открытая струна (уатар мутлак), абсолютно полный (совершенный) звукоряд (ал-джам‘ ал-камил ‘ала л-’итлак)	
накис	несовершенный, недостаточный			неполный (несовершенный) звукоряд (ал-джам‘ ан-накис)	
таби‘ий гайр таби‘ий		естественный, неестественный		естественные звуки (нагм), звучности (масму‘ат) мелодии (’алхан), высотные уровни (табакат), тоны (тамдидат),	
мула’им мула’ама гайр мула’им			соответствующий, гармоничный, соответствие, гармония несоответствующий, негармоничный	благозвучный, гармоничный, (звук, интервал, ритм) благозвучие, гармония, неблагозвучный, не гармоничный	
’иттифак муттафик			согласие, соответствие, гармония	созвучие, гармония (консонанс)	

танафур мутанафир			разногласие, противоречие, несоответствие, дисгармония	неблагозвучие, дисгармония (диссонанс)	
та’лиф му’талиф			слаженность, согласие. слаженный	композиция, составление, составленная, слаженная (мелодия),	
музайин тазийинат			украшенное (бытие - вуджуд)	мелодические, тембровые (артикуляционные), ритмические, темповые, динамические украшения	фонетические (артикуляционные) украшения
тазийидат				дополнения (украшения) (см. украшения)	
инфи‘ал	пассивность,претерпевание	переживание, чувство		воздействующие звуки, звуки переживаний (ан-нагм ал-инфи‘алийа)	
мунфасил	прерывное, раздельное (количество), разделительный (силлогизм)			разъединённый тетрахорд, звукоряд	разъединённый ритм (муфассал)
муттасил	непрерывное (количество), соединительный (силлогизм)			соединённый тетрахорд, звукоряд	соединённый ритм (’ика‘ мувассал)
микдар (макадир)	размер, величина			величины интервалов, переходов, длительностей (’азмина)	

тамзидж	смесь, смешение			смешение звуков, интервалов, тетрахордов, ритмов	
уасат вуста		середина		средняя (название ступени звукоряда - вуста), средний (тетрахорд, вид тетрахорда (нау‘ ал-джинс), высотный уровень, тон (’аусат), средний удар (накр вуста)	средняя фонема
тауассут мутауассит		умеренность умеренный, средний, промежуточный		умеренные созучия (’иттифакат мутауассита), средний удар (накра мутауассита)	
мутагайир	изменяемый			изменяющийся звукоряд (ал-джам‘(а‘) ал-мутагайира)	
гайр мутагайир	неизменный			неизменный звукоряд (ал-джам‘(а‘) гайр ал-мутагайира)	
мутауалийа мутаталийа	последовательный			последовательные звуки, интервалы, длительности (нагм, ’аб‘ад, ’азман мутауалийа, ’азмина мутаталийа)	
Модифицированное значение					
хадд тахдид	определение, термин (силлогизма) определение			высокий звук, сторона (звукоряда), высотный уровень, тон	
нисба, мунасаба,	отношение,			отношение звуков (в	

танасуб	соотношение, аналогия,			интервале, тетрахорде) (числовая пропорция)	
хал	положение состояние			(высотные уровни, тоны)	состояние - предмет поэтической речи
кувва	потенция,			показатель степени отношения звуков, интервалов	
куввату хасса	сила ощущения				
куввату мутахайала	сила воображения				
куввату натика	сила умопостижения				
би л-кувва	потенциально			(см. мутлак би л-кувва)	
тахлил	анализ			деление отношений (пропорций) интервалов	
таркиб	синтез			составление (тетрахордов, мелодии), умножение отношений (пропорций)	составление речи
’атраф	концы, крайние члены силлогизма			края октавы, звукоряда	окончания бейтов
мураккаб	сложное высказывание (силлогизм)			составной интервал, мелодия, ритм	сложное высказывание
кавви			сильный (твёрдый)	твёрдый интервальный род (ал-джинс ал-кавви), сильный ритмический удар (накра каввийа)	сильная фонема
лайин			слабый (мягкий)	мягкий интервальный род (ал-джинс ал-лайин), слабый	слабая фонема

				ритмический удар (накра лайина)	
’а‘зам	большой (термин силлогизма)			большие интервалы (октава и интервалы шире октавы), большая длительность (заман ’а‘зам)	
’асгар	малый (термин силлогизма)			малые интервалы (меньше кварты), меньшая длительность (заман ’асгар)	

Исследование феномена смешанной терминологии теории музыки позволяет сделать предположение о том, что у Фараби действует *система единого научного аппарата,* распространяющегося на различные области знания и дополняемого в каждой конкретной области специальными терминами и понятиями. Подобная комплексность научного языка в БКМ, а точнее, его синкретическая природа, связанная с нерасчленённостью системы знания, обусловлена всем строем философско-научного мышления Фараби и отвечает универсальности средневековой системы знания и мировосприятия.

Рассмотрение темы познания, поднятой Фараби в БКМ в связи с проблемой методологии музыкальной науки, показало, что музыкально-теоретическая концепция учёного складывается на основе его *философских взглядов и логического учения о познании.* Обобщая всё сказанное об особенностях *методологии музыкальной науки* у Фараби, перечислим *наиболее значимые её аспекты.* К ним относится:

1. истолкование музыки как *частной научной дисциплины в системе знания* - отнесение её к математическому разделу классификации наук и “теоретическим учениям” (“теоретическому искусству”);

2. *системный научный подход* в её рассмотрении - использование методов других наук, смешанная научная терминология;

3. *рационально-логический метод* исследования музыки как отражение философской идеи познания от “основ” к “следствиям” - анализ “причин бытия” музыкального искусства;

4. *структурный (структурно-логический) метод* изложения теории музыки как проявление общих принципов её исследования - в подразделении теоретических вопросов, построении трактата и текста;

5. *логический и аксиологический ракурсы* исследования музыки - использование философско-логической и эстетической терминологии,

Ещё одна особенность подхода Фараби к исследуемому предмету - музыкальному искусству - показательная для мировоззрения учёного, состоит в том, что этот предмет трактуется не только в качестве “умопостигаемого объекта интеллекции”, но и *“мыслящей формы” бытия (хай’ату тантик).* Теоретическое рассмотрение, в котором царит гармония научного построения и разумность доказательства, направлено на воссоздание причинных связей бытия музыкального искусства.

Глава III

Философия бытия музыкального искусства

1. Музыкальное искусство и его предмет.

В начале трактата (“Название мелодии и её указание”), очерчивая границы исследования, Фараби употребляет философское понятие *“джами‘ ал-мауджудат”*, что означает *“всё сущее” или “совокупность существующих предметов”:* “Это исследование уделяет особое внимание не одним (только) этим (вещам), (которые ощущаются, воображаются и осмысливаются), но охватывает все существующие предметы, подобные им, вопросы которых были рассмотрены в других местах.”(Ал-Фараби 1967, 49). Познание в музыкальной науке отвечает, таким образом, сути научного познания вообще, целью которого, по Фараби, является “изучение существующих вещей” (Касымжанов 1982, 100). Под словосочетанием “другие места” или “другие предметы” (*мауади‘ ’ухар*), как ясно из контекста изложения в БКМ, в котором оно часто фигурирует, подразумеваются все прочие науки, входящие в классификацию, а также трактаты Фараби, посвящённые их тематике. Тем самым учёный апеллирует к единому предмету целостной научно-философской системы. В каждой отдельной её части этот предмет - “сущее” или “бытие” - предстаёт в определённом ракурсе: теория музыки создаёт мыслительный аналог музыкального искусства “как такового”, в его практическом бытовании.

Предшествуюшее исследование (см. 2 главу дисс.) показало, что понятие *музыкальное искусство (сина‘ату л-мусика)* определяется Фараби как философская категория - в двух аспектах: по бытию это - *разумная (мыслящая) форма (хай‘ату нантик),* в системе познания - одна из *наук обучения (‘улум ат-та‘алим) и математических дисциплин,* относящихся к теоретической философии[1].

В конкретно-техническом значении термина музыкальное искусство, по Фараби, есть *искусство “композиции мелодий” (та’лиф ал-’алхан)*, оно “содержит мелодии, то, при помощи чего они соединяются, и то, благодаря чему они становятся совершеннее и лучше.” (Ал-Фараби 1967, 49). Комментируя понятие *“музыка”* - арабской транслитерации греческого “мусикэ”, Фараби пишет, что этот заимствованный греческий термин означает *“мелодии” ('алхан)*[2]. Подобное толкование аналогично значению “музыки” как “науки о мелосе” в античном музыкознании (мы встречаем его у Аристида Квинтилиана, Аристоксена и других древнегреческих теоретиков (Цыпин,

---

[1] Мы употребляем понятие “музыкальное искусство” в двух значениях: художественной деятельности, имеющей практическую и теоретическую формы, и музыкальной практики (музицирования).

[2] Данное определение устойчиво воспроизводится в трактатах последующих арабских и персидских теоретиков музыки (Ибн Сина, Джами).

62, 65). Ясно, что опора на античное истолкование термина указывает здесь на общее двум монодическим культурам внимание к мелосу, интонированию. Очевидно, поэтому, что столь узко, на взгляд современного музыканта, очерченный предмет музыкального искусства - "мелодии" - на самом деле подразумевает весь спектр музыкальных явлений, а понятие "мелодия" по смысловой общезначимости иногда тождественно "музыкальной композиции" и "музыке".

"'Алхан" - "мелодии" в качестве обобщённого обозначения художественно-звуковых форм в их вокальных и инструментальных видах вбирает в себя частное понятие *"гина'" - "песенное искусство"*. Характерно, однако, разграничение сфер их употребления: исконно арабский термин "гина'", относящийся к профессиональному песенному искусству, вводится в связи с упоминанием этого искусства и сопоставлением понятий "мусика" - "гина'", а понятие "мелодии" (в значении "музыка") часто применяется в философско-логическом контексте.

Мелодии (в общефилософском смысле) трактуются Фараби как *звуковая материя музыкального искусства* - основа музыкальной композиции, и предмет теоретического искусства музыки.

В соответствии с логическим принципом последовательного раскрытия сути предмета (см пред. главу), Фараби предваряет развёрнутую характеристику "мелодий" определениями по *роду (синф):* "Понятие мелодии распространяется на совокупность различных звуков, расположенных определённым образом, и может распространяться также на совокупность звуков, сочинённых определённым образом и соединяющихся с харфами, из которых составляются слова, указывающие на значение." (Ал-Фараби 1967, 47). Первый род мелодий - упорядоченная группа звуков определённого строения - рассматривается им вне вокального или инструментального воплощения, как первоначальная основа вокально-поэтической композиции - наиболее совершенного вида композиции (Ал-Фараби 1967, 880, 1170).

Два рода соотносятся по принципу "предшествования - последования" (*такаддум - та'аххур*) - философско-логической антитезы, аналогичной антитезам "причин-целей", "основ-следствий", "праматерии" (*шибху л-мадда*) - "рода" (*джинс*) и др. Семантика "конца" и "начала" в этом противопоставлении условна: каждая из соотносимых категорий в разном значении логически предшествует или следует другому, но по эстетическим критериям второй род как наиболее художественно законченный превосходит первый: "Очевидно, что значение понятия мелодия распространяется на оба (значения) в предшествовании и последовании, ибо указание этого названия на каждое из двух значений так или иначе является предварительным, согласно предшествованию каждого из них другому. И действительно, одно из двух, а именно,

первое, предшествует второму согласно приоритету предпосылок одной вещи над другой, а второе предшествует первому согласно приоритету целей над посылками. (Ал-Фараби 1967, 48).

Каждый из двух родов мелодий подобно виду *субстанции* представлен в двух срезах бытия: это - *необходимое и совершенное бытие мелодии* - структурная основа и украшения: “К каждому из значений мелодии относятся вещи, посредством которых и с которыми они соединяются и сочиняются, (а также те), с помощью которых мелодии становятся совершеннее и лучше.”(Ал-Фараби 1967, 48).

Фараби отождествляет мелодии с другими субстанциями, представляющими объекты познания человека, и классифицирует их в соответствии с *тремя формами познания* - ощущением, воображением, умопостижением - на *“чувственно воспринимаемые”, “воображаемые” и “умопостигаемые (мыслимые)” (тухасс, тутахаййал, ту‘кал).* Образуемая этими категориями иерархия по сути связана с иерархией потенций человеческой души (см. 2 главу дисс.) - умопостигаемые объекты познания и мыслительная потенция занимают в них наиболее высокое положение (Ал-Фараби 1967, 48).

Этот же принцип подразделения на основе познавательных потенций субъекта восприятия прослеживается в *классификации родов мелодий по их воздействию* (БКМ, “Роды мелодий и их цели” - см. приложение II). В дальнейшем она будет подробно рассмотрена в связи с вопросами воздействия и восприятия музыки у Фараби, сейчас же мы ограничимся перечислением этих родов. К ним относятся: мелодии *“доставляющие наслаждение”, “вызывающие переживания” и “сообщающие образы” (ал-мулазза, ал-инфи‘алийа, ал-мухаййала)* (Ал-Фараби 1967, 62-3).

В рамках *логической аргументации* предмета исследования - мелодий - Фараби обсуждает *“причины”* названных им родов. Причины *мелодий, “доставляющих наслаждение”*, равно как и прочих “чувственно воспринимаемых” (*махсусат*) и “постигаемых” (*мудрикат*) вещей, коренятся, по мнению Фараби, в восприятии слушателя, “совершенстве” (удовольствии) или “несовершенстве” (неудовольствии), которые он испытывает при прослушивании музыки (Ал-Фараби 1967, 64).

Подражательные свойства *мелодий, “сообщающих образы”*, обусловлены, как считает Фараби, теми же причинами, что и “следование акциденций (*’а‘рад*) всех тел имеющимся у них состояниям”, поскольку мелодии в данном случае являются столь же опосредованным отражением образов, сколь и акциденции по отношению к субстанциям вещей (Ал-Фараби 1967, 65). Подражая “переживаниям” и “состояниям”, свойственным человеку, мелодии выступают при этом в качестве *“цели” (гайа), “совершенства” (камал) или “знака” (‘алама)* этих переживаний (Ал-Фараби 1967, 65-

6). Так, мелодии либо заменяют "искомые" человеком переживания, либо вызывают или увеличивают чувства и душевные состояния, связанные у него с ощущением совершенства, либо имитируют их с помощью "возгласов" и "звуков" в виде "указаний", "знаков".

Перечисленные характеристики мелодий - по формам бытия (необходимой и совершенной) и типу познания - относятся к разряду *"указаний" (дала'ил)* предмета познания - мелодий.

Далее мелодии исследуются с позиций их *бытийной сущности* - как субстанции (*мауджудат*) с присущими им акциденциями. *Акциденции ('а'рад)* - случайные качества, присущие предмету - подразделяются Фараби на преимущественные и свойственные ему "привходящим образом" - *"близкие акциденции" (ал-'а'рад ал-кариба) и "отдалённые акциденции" (ал-'а'рад ал-ба'ида):* "Мелодиям часто сопутствуют случайные явления, присущие тем телам и окружающие их, [...] и не только близкие случайные явления, но также и отдалённыее. Поэтому тот, кто обладает этой формой, часто затрудняется сочинить мелодию, не имея (при себе) инструментов или прочих вещей, на которых, в (сопровождении) которых или (посредством) которых обычно сочиняются мелодии."[3].

Рассматривая мелодии в виде субстанций, представляющих некие универсалии, Фараби применяет к характеристике составляющих мелодии звуков логическую категорию *"ал-'ашхас" - "единичные субстанции (индивиды)"*. Составность мелодий и их структуры передаётся термином *"фусул" (разделы) - "фусулу л-'алхан" означает "деления (разделы) мелодий"* (этот термин распространяется и на описание *"свойств звуков"- фусулу н-нагм*)[4].

Для обозначения элементов, производных по отношению к мелодиям и звукам, Фараби использует ещё одно логическое понятие - *"следствия" (лауахик)* - для раскрытия содержания "*предмета, объекта" (мауду')*. Исследование этих элементов в музыкальной науке приобретает, таким образом, характер дедуктивного анализа: "Все остальное, что (расположено) между звуками и мелодиями, здесь не разъясняется. Каждая из этих вещей принимается за объект этого искусства, и рассматриваются его следствия, затем переходят к (вещам) второстепенным по отношению к нему, и рассматриваются их следствия до тех пор, пока не исчерпают их. (И,) наконец, рассматриваются мелодии и их следствия, так как это делается в искусстве стихосложения [сина'ату уазни ш-ши'р]."(Ал-Фараби 1967, 88).

---

[3] Более подробное истолкование этих понятий, не представляется возможным, поскольку Фараби не поясняет упомянутые им виды акциденций.

[4] Фараби обращается к нему в связи с вопросом украшения мелодий, в 3 разделе основной части - см. приложение II.

Составными компонентами мелодии являются *звуки (нагм) и ритм ('ика').* Определение мелодии как единства звуков и ритма, характерное для арабской теории музыки до Фараби и в его время (Мунаджим, Кинди), повторяется и в последующих трактатах (у Ибн Сины, Джами) - часто "ритму" корелятивны "мелодии" в значении звуковысотной основы, звуков. В соответствии с двухсоставностью предмета исследования, учение о музыке традиционно содержало две части - теорию лада и ритма. Фараби относит исследование этих вопросов к первому разделу музыкальной науки, называемому *"(перво)элементами искусства музыки" - "истакисат сина'ати л-мусика"* и отмечает приоритет "древних" и "современных (теоретиков), идущих по их стопам" в их разработке (Ал-Фараби 1967, 38).

К этому основному разделу в его теоретической концепции присоединяется также исследование *звуковысотных систем музыкальных инструментов* (*'алат мусикийа*) ("следствий" из "элементов искусства музыки") и *основ композиции - сочетания музыки с поэтическим словом* ("частное" бытие мелодий).

Прежде чем обратиться к содержанию теоретических положений концепции Фараби, отметим, что раскрытая нами во второй главе диссертации логика научного подхода к исследованию музыки, определяющая порядок изложения теоретического материала в трактате, есть отражённая логика развёртывания бытия музыкального искусства, каким оно мыслится Фараби.

Для противопоставления общих теоретических основ композиции и конкретных форм, реализуемых в музыкальной практике, Фараби вводит философско-логический термин *"джуз'ийа" (частное, единичное),* антитезу понятию *"куллийа" - "общее".* Третий раздел трактата посвящён композиции "частных (единичных) мелодий" - видам мелодий, распространённым на практике. Если в предыдущих разделах трактата содержится теоретическая часть учения о композиции, то в третьем - её прикладная часть.

Движение "от основ к следствиям", которое раскрывается в чередовании этапов композиции (и их рассмотрении в трактате), направлено на достижение её *"конечной цели"* - создание *"совершенной" вокально-поэтической композиции.*

2. Теория лада

Исследование ладовой стороны музыки в трактате охватывает комплекс вопросов, которые рассматривались в античной *гармонике.* Семь основных её понятий, обозначавших элементы лада, переданы у Фараби аналогичными по смыслу арабскими терминами:

1. “Саут” - “звук”, “нагм” - “звук, тон”;
2. “Бу‘д” - “интервал”;
3. “Джинс” - “тетрахорд”, “’аснаф” - “роды”; “’ануа‘” - виды
4. “Джам‘” - “звукоряд”;
5. “Табакат” - “высотные уровни”,

   “Тамдидат” - “транспозиции” или “тоны”;
6. “Тамзидж” - “смешения”;
7. “Интикалат” - “переходы” (“метаболы”).

Придерживаясь общей структуры античной теории лада, Фараби вместе с тем вводит ряд оригинальных понятий и следует избранному им порядку их обсуждения. Так, в качестве самостоятельного, обширного раздела теории выделяется вопрос о “смешениях” (*тамзидж*), а заключительная часть учения о гармонике - “мелопея” - составляет специальный отдел теоретической системы Фараби - о “композиции мелодий” (*та’лиф ал-’алхан*)[5]. Совокупность этих понятий и соответствующих им разделов теории лада, отражает по существу порядок композиции мелодий, т.е. составления лада от звука до звукоряда, и дальнейшие его модификации - транспозиции, смешения, мелодические переходы.

2.1. Звук

Исследование лада исходит из определения звука и разграничения его музыкальных и немузыкальных форм. Объясняя физическую природу музыки, Фараби даёт представление о разных видах звукового материала и отделяет область музыкального искусства от звучания вообще.

Термины, обозначающие в БКМ процесс и виды звукоизвлечения, образуют линию соподчинения: *’асуат (звуки, голоса) - нагм (нагамат) (музыкальные звуки, тоны) - ’алхан (мелодии, музыка) - гина’ (пение) - мусика (теоретическое музыкальное искусство - мелодии).*

“Саут” - обобщённое определение звука (музыкального и немузыкального). Говоря о вокальных мелодиях, Фараби также обозначает этим термином голос: “Это - человеческие голоса [’асуат], которые используются в указание на разумное значение, и при помощи которых осуществляются разговоры” (Ал-Фараби 1967, 47). Термин “нагм” встречается в значении музыкального звука определенной высоты. В том случае, когда имеется в виду последовательность звуков внутри тетрахорда или полного звукоряда, это слово можно перевести как ступень.

---

[5] Г.Дж.Фармер отмечает близость структуры теории лада у Фараби Евклиду: “Порядок, в котором различные разделы греческой теории обсуждаются Фараби, показывает, что Евклид был (его) главным авторитетом (Аристид, как и Алипий, и Марциан Капелла, рассматривали интервальные роды после звукорядов).” (Farmer 1930, 331).

Звуковое пространство в теории Фараби предстаёт разделённым на две противоположные *"стороны" - "высокую" и "низкую" (ал-джаниб ал-хадд, ал-джаниб ас-сакил).* Высотное положение звуковых структур характеризуются парой понятий - *"высокость" (ал-хидда) и "низкость" (ас-сикл).* Этимология этих понятий - "острота" и "тяжесть" - свидетельствует об особом, качественном ощущении высотности в средневековой культуре. Так, высокий регистр ассоциируется с резким, острым, предельно напряжённым звучанием. Низкий - наоборот, с тяжёлым, слабым, неясным звучанием. Несмотря на то, что звуковая шкала имеет строго определённые границы, за пределами которой простирается область звучания, не доступного слуховому восприятию, края этой шкалы потенциально устремлены к разрастанию. И хотя в теории звуковысотность ориентирована на естественное человеческое ощущение, существует также природное звуковое пространство, которое в принципе безгранично.

Фараби применяет ещё одну пару обозначений высокости и низкости. *"Самыми далёкими" (касуа)* Фараби называет высокие звуки, а *"самыми близкими" ('адна)* - низкие. Эти понятия отражают представление о глубинном измерении звукового диапазона, в отличие от его качественных характеристик "острый - тяжёлый" (*хадд - сакил*). Возможно, они передают расположение звуков на струнном инструменте.

Через сопоставление крайних отдалённых звуков и регистров Фараби устанавливает средний (оптимальный) *двухоктавный диапазон,* который считается наиболее органичным для слуха человека и становится *моделью лада в теории.* А поскольку среднее у Фараби - синоним совершенства, то диапазон, заключённый между самым высоким и самым низким звучанием, расценивается и как наиболее естественный и совершенный.

Музыкальный звук рассматривается Фараби в разных аспектах - в качестве физического и геометрического тела, арифметического числа. В философско-логическом значении звук предстаёт как *"единичная субстанция (индивид)" (аш-шахс), первичный "элемент" высотной системы,* обладающий наряду с другими звуковысотными структурами атрибутами, акциденциями (*'а'рад*), следствиями (*лауахик*) и свойствами (*фусул*).

Качества звука зависят от источника его возникновения. Фараби различает *два рода звуков,* составляющих два рода мелодий: *присущие человеку* - вокальные мелодии, и *возникающие в других физических телах* - на инструментах. Фараби отмечает, что возникновение звука, его высокость и низкость обусловлены сходными физическими причинами в голосе и на инструментах: "горло человека подобно естественным мизмарам, а мизмары подобны искусственному горлу." (Ал-Фараби 1967, 1066). При

этом, однако, звук приобретает разные свойства в зависимости от источника его происхождения. В заключительном разделе трактата, обобщая рассуждения о свойствах звука, Фараби говорит о двух родах "свойств" (фусул) и "акциденций" ('а'рад): *"качественные" (каммийа) и "количественные" (кайфийа) звуки* (БКМ, "Второй род мелодий" - см. приложение II).

Человеческий голос Фараби рассматривает как самый богатый по звуковым возможностям инструмент, обладающий не только разнообразными градациями высотности, но и другими качественными параметрами - динамикой, тембром. У Фараби существует разделение на звуки, которые *"слышатся откуда бы то ни было и в каком бы то ни было теле"*, т.е. любые музыкальные и немузыкальные звуки (звук как абстрактная категория), и звуки человеческого голоса, *"с которыми могут быть соединены харфы, из которых составляются слова, указывающие на значение."* (Ал-Фараби 1967, 47). Звуки первого рода (теоретическая модель звуковысотности) являются предпосылкой возникновения звуков второго рода.

Помимо этого Фараби особо различает звуки человеческого голоса - *"естественные"*, и звуки инструментов - *"искусственные"*. Основной сферой исследования звука являются его взаимоотношения в высотной системе. Сами высотные структуры на первом этапе освоения лада изучаются с точки зрения составляющих их звуков. Интервал предстаёт в первую очередь как соподчинение звуков, а затем - как единое целое, благозвучие или неблагозвучие которого рассматривается в его отношении к другим интервалам.

2.2. Интервал

Этимология термина *"бу'д" - "интервал"* указывает на *"удалённость, расстояние, дистанцию"* между двумя высотными сторонами. Фараби приводит близкие определения интервала как соединения звуков:. "разница между высокостью и низкостью какого-либо звука по сравнению с другим звуком", "мера избыточной высокости первого звука относительно второго или же избыточной низкости второго звука по сравнению с первым" (Аль-Фараби 1992, 167). Расстояние, отделяющее два звука, он называет также "промежутком" (Аль-Фараби 1992, 262).

При объяснении сущности соединения звуков в интервале Фараби противопоставляет сочетания, образующие единый звук - унисон - и сочетания разных по высоте звуков: "Если взять два [...] звука, исходящих из двух различных источников, прослушиваемых одновременно или один за другим в близком времени, и если оба они обладают равной степенью высокости или низкости, их [...] рассматривают как единый звук. Если музыкальные звуки, порождённые двумя различными источниками, прослушиваются одновременно или в приближенном времени [...], и если один

высокий, а другой низкий относительно другого, то ансамбль их составляет интервал" (Аль-Фараби 1992, 262).

Фараби различает *"сочетание"* и *"комбинирование"* звуков в интервале, т.е. рассматривает как мелодическое соединение звуков, так и их гармоническое слияние по вертикали. Различия между двумя понятиями Фараби поясняет так: "Под словом "сочетание" мы подразумеваем соединение двух или нескольких звуков, а под словом "комбинирование" мы подразумеваем соединение звуков, рассматриваемых в том порядке, в каком они доходят до нашего слуха" (Аль-Фараби 1992, 162).

Основным при определении свойств интервала как совокупности звуков становится вопрос его *благозвучия*. Фараби исходит из критериев слухового восприятия: "Некоторые сочетания, соединения между музыкальными звуками оказываются совершенными, естественными [...] для восприятия нашего уха, другие же нет. То же самое можно сказать и о комбинациях между ними" (Аль-Фараби 1992, 162).

По-видимому, "сочетание" звуков, совершенство и несовершенство которого Фараби подробно обсуждает, являлось не только теоретическим допущением. Предположение о том, что гармония совместного звучания, описанная в теории, отражала практику музицирования в монодийной культуре, подтверждает бытование различных форм ансамблевого исполнительства и сопровождения пения инструментальным аккомпанементом (Sawa 1989).

Разделение двух видов интервалов связывается с дифференциацией их консонантности и диссонантности. В теории разграничиваются мелодические и гармонические консонансы - интервалы, созвучные в последовательном и совместном звучании. Это разграничение отражается на классификации интервалов, которую Фараби приводит со ссылкой на "математиков древности". Интервалы разделяются на *"несозвучные" - "мутанафир" и "созвучные" - "муттафик"*. Последние в зависимости от диапазона являются *"большими созвучными" - "муттафик 'узма", "средними" - "муттафик вуста" или "малыми" - "муттафик сугра"*. Консонансы обозначаются также и как *"большие", "средние" и "малые звуки" - "нагам 'узма", "нагам вуста", "нагам сугра"*.

К гармоническим консонансам относятся большие (октава, квинтдецима) и средние созвучные интервалы (кварта, квинта, ундецима и дуодецима). Фараби иначе называет их *"интервалами созвучными тонами" - "'аб'ад муттафика ан-нагм" и "интервалами равными (одинаковыми) тонами (звуками)" - "'аб'ад мутасауийа ан-нагм"*. Мелодические консонансы - *"мелодические интервалы" ('аб'ад лахнийа)* - представляют собой малые интервалы, расположенные внутри кварты. В греческой

теории, на которую опирается Фараби в данной классификации, использовались аналогичные по значению и этимологии понятия гомофония, симфония и эммелес.

Помимо понятий “муттафик” и “мутанафир”, Фараби применяет также два других синонимичных термина - *“мула'им (мутала'им)” - “согласный (благозвучный)” и “гайр мула'им” - “несогласный (неблагозвучный)”:* “Когда два звука составляют вместе интервал и комбинируются на слух таким образом, что сливаются в единый звук, мы говорим о них, что они гармоничны друг с другом, т.е. согласуются друг с другом, а интервал, включающий эти две ступени, называется согласным [...] Наше ухо легко узнаёт музыкальные тоны в этом интервале, что вызывает у нас приятное ощущение. Если же, наоборот, два звука не сливаются друг с другом в нашем слуховом восприятии, их называют несогласными [...], и вызываемое ими ощущение оказывается неприятным” (Аль-Фараби 1992, 263). Когда речь идёт о конкретном определении видов интервалов, Фараби обращается к первой паре терминов.

Поскольку интервал рассматривается в качестве числового отношения звуков как математических величин, одним из способов анализа его структуры и выражения кон-диссонирования является определение *“показателя степени”* этого отношения - *“кувва”*. Фараби вводит понятие “кувва” в связи с обсуждением высотных положений (*табакат*) звуков в интервале и их соотношения: “Разъяснялось, что края интервала - это два звука различные по высотному уровню. Когда при сочетании двух краёв интервала возникает наибольшее совершенство [октава], то нижний край называется по-арабски *“аш-шухадж ал-'а'зам”* - большой шухадж (рёв), а верхний - *“ас-сийах ал-'а'зам”* - большой сийах (крик). Люди считают их одним звуком, и каждый из них заменяет место другого в мелодиях. Давайте назовём каждый из них потенцией [кувва] другого.” (Ал-Фараби 1967, 115).

Комментаторы БКМ истолковывают “кувва” как математический показатель степени (*'усс*), обозначающий в интервале “звук подобия [назир] при удвоении или делении (на два)”. Так, звуки октавы, числовая пропорция которой 2/1, кратны друг другу, имеют единый показатель степени, и поэтому называются звуками “единой степени”. *“Единая степень (отношения)” звуков (нагм уахида ал-кувва)* означает их слитность в восприятии, т.е. консонантность, а *“различная степень (отношения)” (нагм мухталифа ал-кувва)* - неслитность, диссонантность. К интервалам, состоящим из звуков “единой степени” относятся совершенные консонансы - октава, квинта и кварта. Октава - наиболее совершенное воплощение тождества звуков, которые “находятся между низким и высоким пределом шкалы естественных звуков и рассматриваются как одна степень выражения одного и того же музыкального звука.” (Аль-Фараби 1992,

168). Несовершенные коносонансы и диссонансы состоят из звуков "различной степени".

Будучи, таким образом, одним из критериев *классификации интервалов*, "кувва" выступает также в качестве эстетической категории *"совершенства-несовершенства"* интервала и его воздействия на человека [6].

Посредством этой пары понятий Фараби анализирует *структуру мелодических переходов* в разделе о композиции (БКМ, "Начала переходов и основания мелодий" - см. приложение II). *"Начала переходов" (мабани' ал-'алхан)* - опорные, устойчивые звуки мелодии, на которых построен переход, составляют "звуки единой степени". "Звуки различной степени" используются в качестве *"оснований мелодии"*, т.е. заполняют расстояние между опорными звуками, создавая "окружение" устоев малыми интервалами. Их диссонантность вуалируется поступенным мелодическим движением.

2.3. Тетрахорд. Интервальные роды

Основным строительным элементом лада является *тетрахорд - "джинс"*. Данный термин (аналогично древнегреческому *генос*) употребляется также в значении *"интервального рода"*. Определение Фараби следует традиции: "разделение интервала кварты на три интервала древние учёные называли (интервальным родом) "тетрахордом" (Аль-Фараби 1967, 278). Фараби подробно рассматривает виды интервальных родов, объясняет структуру тетрахордов, используя математические методы, классифицирует их и соподчиняет по степени совершенства. Изложение теории интервального рода является поэтапным.

Сначала исследуется *принцип извлечения интервалов на ладках уда* (Введение, вторая глава - см. приложение II). Особое внимание обращается на получение *подвижных звуков тетрахорда* (кинуменов - в древнегреческой теории). Им соответствуют ладки среднего и четвёртого пальцев - вуста и бинсар, которые представлены несколькими промежуточными ладками, охватывающими диапазон от струны указательного пальца (саббаба) до струны пятого пальца (хинсар). Вуста и бинсар являются вариантами третьего звука тетрахорда (при восходящем последовании) и совместно не используются.

В первую очередь Фараби рассматривает комбинации ладков тетрахордов "естественных и гомогенных звуков, входящих в композицию мелодий" и их

---

[6] В древнегреческой теории в аналогичном "кувва" смысле использовалось понятие "динамис", обозначавшее акустико-математические закономерности соотношения звуков в интервале - "отношение, которое имеет один звук к другому" (Герцман 1986, 47). Так, Аристоксен говорит о "динамисах [звуков], которые создаются природными свойствами тетрахордов", Птолемей характеризует "гармонику" как "воспринимающийся динамис различий звуков по высоте." (Герцман 1986, 46).

интервальные выражения (Аль-Фараби 1992, 184). Можно предположить, что эти тетрахорды были распространены в практической композиции[7].

Название тетрахорда	*Ладки уда*	*Интервальное выражение*
джинс ал-'аввал (первый тетрахорд) диатон	мутлак саббаба бинсар хинсар	1 - 1 - 1/2
джинс ас-сани (второй тетрахорд) диатон	мутлак саббаба вуста Залзал хинсар	1 - 3/4 - 3/4
джинс ас-салис (третий тетрахорд) между диатоном и хромой	мутлак саббаба муджаннаб ал-вуста хинсар	1 1/4 - 3/4 - 1/2
джинс ар-раби' (четвёртый тетрахорд) хрома	мутлак саббаба вуста ал-фурс хинсар	1 1/2 - 1/2 - 1/2

Фараби говорит о возможности введения в мелодию и других звуков, но они приведут "к мало созвучной и мало гармоничной музыке" (Аль-Фараби 1992, 184). Затем он приводит числовые выражения еще четырех тетрахордов. *Структура восьми тетрахордов, получаемых на уде*, выражается через условное обозначение октавы числом 144. Четыре из них относятся к твердому роду, четыре - к мягкому:

1. 24/144 - 24/144 - 12/144
2. 24/144 - 18/144 - 18/144
3. 30/144 - 18/144 - 12/144
4. 36/144 - 12/144 - 12/144
5. 44/144 - 8/144 - 8/144
6. 48/144 - 6/144 - 6/144
7. 42/144 - 9/144 - 9/144
8. 20/144 - 20/144 - 20/144

(Аль-Фараби 1992, 197; см. также БКМ, "Твёрдые и мягкие тетрахорды" - приложение II).

---

[7] Принцип интервального выражения тетрахордов, по-видимому, заимствован у Аристоксена. Так, первый, второй и четвёртый виды тетрахордов Фараби соответствуют аналогичным видам

О способах использования этих тетрахордов в композиции, Фараби пишет: "Все эти роды [тетрахордов] можно проиграть на лютне, и все они пользуются заслуженным восхищением. Некоторые роды включают также особые звуки, которые никак не совмещаются со звуками иного вида, т.е. их нельзя использовать при композиции мелодии, составленной из звуков другого рода. Но существуют, наоборот, такие роды, звуки коих вполне совмещаются и могут быть проигранными вместе со звуками другого рода в одной и той же мелодии. Когда звуки какого-либо рода можно совмещать со звуками иного рода в пределах одной и той же мелодии, то такие звуки употребляются лишь в малом количестве и в редких случаях" (Аль-Фараби 1992, 195-196).

После практического обсуждения извлечения тетрахордов на уде и указания на совершенный и несовершенный виды их применения в композиции Фараби переходит к *теоретическому определению интервальных родов и их разновидностей.*

Прежде всего описываются *разные расположения интервалов в тетрахордах*: больших и малых, равных и неравных. Род тетрахорда определяется по *соотношению суммы двух интервалов и величины третьего.* Смысл названий Фараби объясняет их воздействием на человека - "слабым" у *мягких тетрахордов (джинс лайин* - букв. "слабый, мягкий") и "сильным" у *твёрдых (джинс кавви* - "сильный, крепкий, твёрдый"): "Если мы сравним между собой мелодии, сделанные из звуков тетрахордов, в которых совокупность их среднего (интервала) и их последнего больше их первого (интервала), с теми, в которых совокупность их среднего и их последнего (интервала) не больше их первого, мы найдём (первые) мелодии более устойчивого воздействия, более сильного благозвучия и более естественными для человека. И мы назовём тетрахорды, которые являются твёрдыми, действительно, "твёрдыми тетрахордами", а другие роды "мягкими родами" (Ал-Фараби 1967, 161).

Помимо терминов "мягкий" и "твердый тетрахорд" Фараби вводит их смысловые синонимы *"мутаватира уа мутакатифа" и "гайр мутаватира уа мутахалхила",* заимствованные у "древних": "Так как последние интервалы мягких тетрахордов имеют близкие края, некоторые древние называли их "последовательными и сплочёнными". Так как укрепляющие имеют удалённые края того, что между их интервалами, их называли поэтому *"непоследовательными и разрежёнными"* (Ал-Фараби 1967, 163).

В обозначении интервальных родов Фараби вновь следует принятым понятиям и даёт перевод греческих терминов диатон, хрома, энармон. *"Кавви"* дословно означает "*крепкий, сильный", "мулавван" - "окрашенный", "назим" - "организованный".* Эти названия он обосновывает действием, которое они производят на душу человека, и

у Аристоксена (Герцман 1995, 422-423; d'Erlanger 1930-35).

сравнивает его с разнообразным воздействием изобразительного искусства (Ал-Фараби 1967, 161).

Следующей стадией рассмотрения интервальных родов и тетрахордов является детальный *анализ их внутренней структуры*. В главе “Мелодические интервалы, на которые делится кварта” Фараби доказывает предпочтительность получения малых согласных (*мула'има сугра*) путём деления больших и средних интервалов, а затем - необходимость деления кварты. Деление кварты представляется необходимым и достаточным, поскольку, с одной стороны, в ней содержатся все малые интервалы, а, с другой стороны, она содержится во всех больших и средних интервалах.

Далее, обозначив пределы извлечения малых интервалов, Фараби устанавливает теоретически возможное и предпочтительное их число внутри кварты. Микрохроматические интервалы считаются неблагозвучными в том случае, если в кварте больше трёх интервалов (при “делении на множество интервалов”). Если же тетрахорд имеет обычное строение, то есть делится на три части, узкие интервалы в нём признаются совершенными и воспринимаются как “совокупность благозвучных, ощутимых в их согласиях” (Ал-Фараби 1967, 276).

Отдельным вопросом в теории тетрахордов у Фараби является их *классификация по видам ('ануа')*, изложенная в параграфе “Организация тетрахордов и их роды” (первый раздел БКМ - см. приложение II).

Названия твердых тетрахордов определяет математический порядок и величины интервалов между двумя нижними звуками, поскольку именно они формируют их структуру. Третий интервал является остаточным и образуется как результат смен подвижных звуков тетрахорда.

Удвоение различных целых тонов - 8/7, 9/8, 10/9 - дает название тетрахордам: твёрдые удвоенные тетрахорды (*'аджнас каввийа зу т-тад'иф*). Последовательность видов этого тетрахорда связана с возрастанием числового выражения удвоенного интервала и уменьшением его величины: 8/7 - 8/7 - 49/48 (удвоенный первый); 9/8 - 9/8 - 256/243 (удвоенный второй); 10/9 - 10/9 - 27/25 (удвоенный третий).

Твёрдые тетрахорды могут быть также соединенными (*'аджнас муттасила*) и разъединенными (*'аджнас мунфасила*). Первый вид имеет *“соединение”*, т.е. последовательно возрастающие отношения двух интервалов: 8/9 - 9/10. Второй вид содержит *“разъединение”* - непоследовательный порядок двух интервалов: 7/8 - 9/10.

Так как числовые пропорции интервалов в мягких тетрахордах бывают самыми разнообразными, критерий их классификации учитывает величину и расположение всех трех интервалов. Так, мягкие тетрахорды подразделяются на

равномерные и неравномерные *(мунтазима, гайр мунтазима)* по положению самого большого интервала: самый большой интервал находится снизу или сверху, самый большой интервал находится между двумя другими.

Мягкие равномерные тетрахорды разделяются на последовательные и непоследовательные *(мутаталийа, гайр мутаталийа)* по способу чередования двух малых интервалов: наибольший из двух малых интервалов находится в центре кварты (5/4 - 24/23 - 46/45), наибольший из двух малых интервалов расположен на противоположной стороне от самого большого интервала (6/5 - 20/19 - 19/18).

Принцип классификации тетрахордов имеет не только *математические*, но и *эстетические основания*. Каждый вид тетрахорда предстаёт в трёх вариантах - “слабом” *('арха)*, “среднем” *('аусат)* и “сильном” *('ашадд)*, которые иначе называются первым, вторым и третьим. При этом среднее (умеренное) у Фараби всегда является самым совершенным и гармоничным. Последовательность от слабого к сильному или от первого к третьему обусловлена математической логикой - увеличением чисел нижних интервалов тетрахорда (в восходящем движении) и уменьшением их объема. Тип обозначений, характеризующий тетрахорд по нескольким параметрам (интервальному роду, виду и подвидам), является оригинальным и полностью соответствует рационально-логическому методу исследования (БКМ, “Таблицы чисел, указывающих на звуки тетрахордов” - см. приложение II).

В то же время *способ обозначений тетрахордов* обнаруживает преемственность от древних греков, в частности, разделение определённого рода на несколько подвидов: диатон мягкий, диатон тоновый (средний), диатон напряжённый (выровненный) и т.д. Отметим, однако, что систематика Фараби значительно более детализирована, чем древнегреческая. Она отражает богатые ладовые оттенки, внутренние мелодические нюансы, микрохроматические уклонения интервалов внутри тетрахордов (хрои), которые были присущи ладовой организации современного ему музыкального искусства (и характерны для арабской музыки последующего времени). В этом - безусловная ценность ладовой теории Фараби.

Математический расчёт, тесно связанный со слуховым восприятием, определяет иерархию тетрахордов по степени их совершенства. На самом верху иерархической системы помещён твёрдый соединённый средний (второй) - *“ал-джинс ал-кавви ал-муттасил ал-'аусат”*: 9/8 - 10/9 - 16/15. Он считается наиболее “совершенным созвучием” - *“ал-'иттифак ат-тамм”*. Его превосходство над другими тетрахордами объясняется арифметически средним соотношением натуральных интервалов разной величины. Так, 16/15 - единственный малый полутон, при вычитании которого из кварты образуется натуральная терция, имеющая самое

малое числовое выражение 5/4. Деление терции образует равномерные диатонические полутоны - 9/8 и 10/9. Пропорции этого тетрахорда представляют собой некую “золотую середину”: при уменьшении числового выражения одного из интервалов, т.е. увеличении его объема, уменьшается объем других интервалов и, соответственно, возрастает их числовое выражение[8].

За соединенным средним в иерархии тетрахордов следует твердый удвоенный средний, содержащий два натуральных целых тона: 9/8 - 9/8 - 256/243.

Далее рассматриваются “у м е р е н н ы е созвучия” - *“’иттифакат мутауассита”:* соединенные (первый: 8/7 - 9/8 - 28/27 и третий: 10/9 - 11/10 - 12/11) и удвоенный третий (10/9 - 10/9 - 27/25). Удвоенный первый (8/7 - 8/7 - 49/48) замыкает ряд совершенных тетрахордов и относится по существу к несовершенным, т.к., “когда он сравнивается со всеми родами тетрахорда твердого, его благозвучие является недостаточным относительно благозвучий большинства недостатком величины” (Аль-Фараби 1992, 310)[9].

Хотя Фараби говорит о существовании трёх видов разъединённых тетрахордов, в “Таблице чисел, указывающих на звуки тетрахордов” (Ал-Фараби 1967, 312) он приводит числовые отношения первого из них (8/7 - 10/9 - 21/20), а второй и третий отсутствуют. Это связано, вероятно, с тем, что первый разъединённый содержит единственно возможное разъединение в последовании целых тонов. Другие разъединения, в силу числовых закономерностей, используются лишь в последовании больших чисел, т.е. меньших интервалов. Структура разъединёных тетрахордов приближается, таким образом, к мягким хроматическим. Поэтому они расцениваются как наименее благозвучные из твёрдых тетрахордов (“очень недостаточное созвучие” - *’иттифак ’анкасу джиддан*) и не упоминаются в сводных таблицах тетрахордов. Первый разъединённый, имеющий самое естественное разъединение, является одновременно наименее благозвучным из всех твёрдых тетрахордов и наиболее совершенным среди разъединённых.

Мягкие тетрахорды относятся к числу н е с о в е р ш е н н ы х, внутренние градации качества интервального рода получают отражение в их классификации. Наиболее несовершенным являются мягкие неравномерные, исключаемые Фараби из теоретического рассмотрения и музыкальной практики. Среди равномерных

---

[8] Аналогичное “среднее” (промежуточное) положение в классификации диатонических тетрахордов этот тетрахорд занимал у древних греков. Птолемей, излагающий пять разновидностей диатоники, называет его “напряженной диатоникой” (Paul 1973, 352-353; Герцман 1995, 464).

[9] “Недостатком величины” Фараби, по-видимому, называет узкий диапазон интервала остатка - 49/48 - самого малого среди остаточных интервалов твердых тетрахордов.

тетрахордов умеренными в несовершенстве называются все последовательные (из-за постепенного уменьшения интервалов), а непоследовательные - недостаточными.

Так, Фараби разрабатывает логическую систему соподчинения тетрахордов, основанную на характере воздействия и связанном с ним математическом исчислении.

Классификация тетрахордов по ал-Фараби

твёрдые			мягкие	
удвоенные	соединённые	разъединённые	равномерные	неравномерные
8/7-8/7-49/48 9/8-9/8-256/243 10/9-10/9-27/25	9/8-10/9-6/15	8/7-10/9-21/20	7/6-12/11-22/21	12/11-7/6-22/21

Если “Таблицы чисел, указывающих на звуки тетрахордов” из раздела “О началах” расположены в порядке их классификации, которую Фараби излагает перед этим и демонстрируют все основные виды тетрахордов, то в *таблицах из “Раздела третьего о композиции единичных мелодий”* представлены только наиболее употребительные из них (Ал-Фараби 1967, 886-959). Звукоряды, сведённые в 12 таблицах, известны по трудам разных древнегреческих авторов. Фараби расположил их в строго определенном порядке, согласно собственной иерархии музыкально-совершенного:

1. Твердый соединенный средний:
9/8 - 10/9 - 16/15
(= диатон Дидима);

2. Твердый удвоенный средний:
9/8 - 9/8 - 256/243
(= дитоновый - дваждытоновый) диатон Птолемея,
диатон Ератосфена);

3. Твердый соединенный первый:
8/7 - 9/8 - 28/27
(= диатон Архита, тоновый диатон Птолемея);

4. Твердый удвоенный первый:
8/7 - 8/7 - 49/48;

5. Твердый соединенный третий:
10/9 - 11/10 - 12/11
(= ровный диатон Птолемея);

6. Твердый разъединенный первый:
8/7 - 10/9 - 21/20
(= мягкий диатон Птолемея);

7. Мягкий равномерный последовательный сильный:

7/6 - 12/11 - 22/21

(= напряженная хрома Птолемея);

8. Мягкий равномерный последовательный средний:

6/5 - 15/14 - 28/27

(= хрома Ератосфена);

9. Мягкий равномерный последовательный слабый:

5/4 - 24/23 - 46/45

(= энармон Птолемея);

10. Мягкий равномерный непоследовательный сильный:

7/6 - 15/14 - 16/15;

11. Мягкий равномерный непоследовательный средний:

6/5 - 19/18 - 20/19

(= хрома Ератосфена);

12. Мягкий равномерный непоследовательный слабый:

5/4 - 31/30 - 32/31

(= энармон Дидима)[10].

Здесь Фараби приводит обозначения и по виду тетрахорда, и по интервальному роду. *Диатон (кавви)* включает шесть твердых тетрахордов (шесть хрой), в число которых, согласно общей классификации, не входит лишь твердый соединенный третий. К *хромам (мулавван)* Фараби относит два непоследовательных и два последовательных тетрахорда - сильные и средние; слабые их разновидности составляют *энармон (назим)*. Каждый звукоряд, построенный на определенном виде тетрахорда, рассчитан на звуковысотную шкалу того или иного инструмента: уда, багдадского или хорасанского танбура, рабаба и др. Например, твердый соединенный средний, по словам Фараби, "следует применять на уде", а при помощи твердого соединенного первого "совершенствуется багдадский танбур" (Аль-Фараби 1992, 888)[11].

---

[10] Данные в скобках указания на интервальные роды различных древнегреческих авторов заимствовавны нами из комментариев к следующим изданиям: d'Erlanger 1930-35; Paul 1973; Герцман 1995. Некоторые звукоряды, например, диатон в таблице 4, хрома в таблице 10, среди известных по древнегреческим источникам не встречаются. Фараби либо высчитал их по образцу других, либо зафиксировал интервальные роды, распространённые в исполнительстве на том или ином инструменте.

[11] Поскольку системы имеют практическое предназначение, в таблице приводятся и неблагозвучные в теории тетрахорды, которые, однако, естественно и красиво звучат на том или ином инструменте. Характерный пример - использование разъединенного тетрахода на ладках двухструнного багдадского танбура "современными (музыкантами)" (*мухдасин*). (Матякубов 1986, 56).

В приложении V мы приводим все 12 звукорядов в современной нотной записи с обозначением числовых пропорций между ступенями звукоряда.

Сравнение таблиц из двух разделов трактата (см. “Таблицы чисел, указывающих на звуки тетрахордов” и “Таблицы чисел звуков, благозвучий и неблагозвучий в неизменных разъединенных полных звукорядах”- см. приложение II) выявляет расхождения между числовыми пропорциями мягкого непоследовательного тетрахорда. Во второй таблице “непоследовательное” расположение интервалов заменено “последовательным”:

первая таблица	вторая таблица
7/6 - 16/15 - 15/14	7/6 - 15/14 - 16/15
6/5 - 20/19 - 19/18	6/5 -19/18 - 20/19
5/4 - 32/31 - 31/30	5/4 - 31/30 - 32/31

При этом смысл их названий, который является одинаковым в обеих таблицах, теряется из-за нарушения внутренней структуры тетрахордов. Логично предположить, что Фараби в данном случае имеет в виду те же тетрахорды, что и в первой таблице, и порядок чисел, приведенный в современных изданиях, является ошибочным (копирует описку в рукописи). К тому же в своих комментариях авторы критического текста дают вариант непоследовательного расположения тетрахордов (Ал-Фараби 1967)[12].

Как и в теории, в живом музицировании тетрахорд мыслился основой лада. Профессиональные музыканты, как указывает “Книга песен” Исфахани, вполне определенно применяли тот или иной род тетрахорда, соотнося лад песни с её эмоциональным характером. Интересное свидетельство о том, как организовывал мелодический лад Исхак ал-Маусили, приводит Исфахани. Превосходство мастера заключается в использовании традиционных интервальных родов: ”Он основал “расим” [хрому - С.Д.] и разработал его согласно примеру (древних). Затем он сделал “кавви”, и так его работа стала сильной и крепкой, соединяя в двух положениях силу характера и удобство (легкость) метода.” (Farmer 1929, 107).

[12] Вероятность ошибок и неточностей подтверждается и тем, что в двух изданиях трактата (Ал-Фараби 1967 и d’Erlanger 1930-35) также не совпадает последовательность таблиц. Это может быть связано с различием источников, которыми пользовались издатели. Так, д’Эрланже в таблице №8 указывает мягкий равномерный непоследовательный средний (6/5 - 20/19 - 19/18) вместо третьего последовательного, нарушая тем самым принцип чередования тетрахордов. Кроме того числовые пропорции внутри этого тетрахорда в ином расположении затем повторяются в таблице №11: 6/5 - 19/18 - 20/19 (ср. таблицы из приложения II). Можно предположить, что сохранившиеся источники, на которые опирался д’Эрланже, отразили разнообразие микрохроматики в эпоху Фараби. Несмотря на четкую систематизацию тетрахордов Фараби, возможность введения в нее других хром и энармонов лишь подтверждает мысль о многообразии мягких тетрахордов.

2.4. Звукоряд

Так же как тетрахорд (*джинс*) состоит из двух интервалов и остатка, так и *звукоряд (джам', джама')* представляет собой *"объединение, совокупность"* одного или нескольких тетрахордов и остаточного интервала. Звукорядом Фараби называет "интервал", диапазон которого превышает кварту: "Звукоряд - это интервал, который включает большее (число) малых интервалов, чем кварта" (Ал-Фараби 1967, 325). Через количество составляющих звукоряд кварт определяется её структура - этот тип ладовой организации Фараби объясняет универсальностью кварты: "Если интервал больше кварты, то последняя включается в него и он может на неё делиться. Диапазон некоторых интервалов соответствует целому числу кварт, другие же интервалы состоят из известного числа кварт плюс один интервал, величина которого меньше одной кварты." (Аль-Фараби 1992, 286) (параграфы "Интервалы, которые делятся на кварту", "Интервалы между краями полного звукоряда " - см. приложение II).

Звукоряды классифицируются в трактате по *диапазону*, по *положению в них разъединительного тона* и по *интервальному роду* составляющих звукоряд *тетрахордов.*

В зависимости от объема звукоряды бывают "неполными (несовершенными)" *(джам' накис),* "потенциально полными (совершенными)" *(джам' камил би л-кувва)* и "абсолютно полными (совершенными)" *(джам' камил 'ала л-'итлак).* Фараби относит к "неполным" звукоряды больше кварты и меньше октавы, к "потенциально полным" - звукоряды в объеме октавы и к "абсолютно полным" - двухоктавный звукоряд (Ал-Фараби 1967, 882). Последние два рода звукорядов имеют общее название *"ал-джуму' ал-'изам" - "большие звукоряды".* Ступени звукорядов, как у и греков, подразделяются на *неизменные, устойчивые - "нагм ратиба"* и *неустойчивые, переменные - "нагм мутабадила" (мутагайира, за'ила).*

Абсолютно полный звукоряд, который, по свидетельству Фараби, является наиболее распространенной звуковысотной шкалой на практике, избирается моделью лада в теории. Для его обозначения вводятся несколько терминов - *"джам' тамм", "джам' камил" - "совершенный (полный) звукоряд", "ди'фу зи би л-кулл" - "удвоение октавы", "джам' 'акмал" - "самый полный звукоряд", "джам' камил 'ала л-'итлак" - "абсолютно полный звукоряд"*[13].

Возникновение каждого из трех существующих звукорядов Фараби связывает со шкалой определенного инструмента: "[...] на некоторых из них использовался

абсолютно полный звукоряд, на некоторых использовался потенциально полный звукоряд, на некоторых использовался неполный звукоряд, а некоторые из них не достигали в этом несовершенных звукорядов, однако, на них использовалась часть звукоряда, которая является неполной, например, та, что (используется) на багдадском танбуре." (Ал-Фараби 1967, 883).

В соответствии с греческой традицией, в теории рассматриваются различные *виды расположения ('аснафу т-тартиб)* тетрахордов и тона разъединения в звукоряде. Звукоряд, в котором этот тон помещён ниже тетрахордов, называется "разъединенным" *(джам' мунфасил)*. "Соединенный звукоряд" *(джам' муттасил)* содержит его в качестве дополнения двойной кварты до октавы. И, наконец, в "звукоряде объединения" *(джам' ал-иджтима')* разъединительный тон расположен между тетрахордами.

Звукоряды разделяются также на "неизменные" или "неподвижные" *(гайр мутагайира, гайр мунтакила)* - тождественные в двух октавах и "изменяющиеся" или "подвижные" *(мутагайира)*, содержащие нетождественные звукоряды. Поясняя определение двух этих видов, Фараби пишет о различном применении в них тетрахордов: "Среди звукорядов есть такие, в которых используется один интервальный род, то есть тетрахорд, применяемый в первой кварте, повторяется во всех остальных квартах до конца звукоряда. И есть такие, в квартах которых используются разные (интервальные) роды, то есть, например, в одной из них употребляется один из родов мягкого тетрахорда, а в оставшихся - один из родов твёрдого тетрахорда." (Ал-Фараби 1967, 334).

Несмотря на возможность получения изменяющегося звукоряда на "большинстве распространённых инструментов" (Ал-Фараби 1967, 333), он рассматривается как "неполный (несовершенный)". Неизменный звукоряд, напротив, считается образцом ладовой организации, благодаря октавному подобию звуков (g^1-fis^1-e^1-d^1-cis^1-h-a-g - g-fis-e-d-cis-H-A-G). Изменяющийся звукоряд не имеет октавного подобия и в этом смысле менее благозвучен (g^1-fis^1-e^1-d^1-c-h-a-g - g-fis-e-d-cis-H-A-G).

Строение звукорядов анализируется через число входящих в него совершенных консонансов - *"видов" (ануа')* интервалов в октаве (понятия, аналогичного "видам октав" в греческой теории): "Способы раположения (интервала) в одном звукоряде (системе) называются "ануа'", и каждый интервал, который включает малые интервалы имеет первое положение, второе положение и так до тех пор, пока не исчерпаются способы их расположения в звукоряде." (Ал-Фараби 1967, 348).

---

[13] Как уже говорилось, Фараби обращает внимание на расширение объема полного звукоряда в его время по сравнению со звукорядом в объеме ундецимы (октавы + кварты), характерным для

Наиболее совершенный вид полного звукоряда - *неизменный разъединенный звукоряд* - приводится в заключительном разделе трактата в качестве модели композиции мелодий. Его введение в итоговые таблицы лада Фараби объясняет в частности тем, что “неполный и потенциально полный звукоряд являются частями абсолютно полного звукоряда.” (Ал-Фараби 1967, 883).

Полный звукоряд ориентирован на шкалу уда и использует принятую на нём *арабскую буквенную нотацию (абджад)*. Высотное положение данной шкалы интерпретируется в литературе по-разному (Матякубов 1986; Джами 1960, d`Erlanger 1930-35). Мы придерживаемся расшифровки авторов критического издания и располагаем звукоряд от с малой октавы до с второй. Таким образом, по отношению к греческому полному звукоряду он транспонирован на малую терцию вверх. Приводим *нотные обозначения звукоряда* (арабские буквы даны в оригинальном написании и транслитерации):

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	h^1	c^2
А̄	*Б*	*Дж*	*Д*	*Х*	*В̄*	*З*	*Х̣*	*Т̇*	*Й̄*	*К*	*Л*	*М*	*Н*	*С*
أ	ب	ج	د	ه	و	ز	خ	ط	ى	ك	ل	م	ن	س

Каждый звук по традиции имеет название, обусловленное его положением в определенном тетрахорде или звукоряде в целом. По поводу системы наименований ступеней звукорядов Фараби пишет: “Что касается нижней октавы, то названия её звуков не изменяются при смене положения её интервалов, а что касается верхней октавы, то мы изменяем названия некоторых звуков в зависимости от изменения положения целого тона в ней.”(Ал-Фараби 1967, 335-336). В разъединённом звукоряде ступень над вустой обозначается *“фасилату л-вуста”*, а следующий за ней тетрахорд - *“мунфасилат”* (в греческой теории - дизеугменон). В соединённом - нижний тетрахорд верхней октавы называется *“муттасилат”* (синемменон), а верхний тон разъединения - *“мунфасилату л-хаддат”*. “Звукоряд объединения” (“объединённый звукоряд”) отличается наименованиями в верхней октаве, где средний (центральный) тон разъединения получает название *“фасилату л-муттасилат”* (принцип обозначений - по тону разъединения и окружающим его тетрахордам - предшествующему или последующему) (Ал-Фараби 1967, 345).

Арабские названия	*Перевод*	*Греческие названия*
сакилату л-мафрудат	низкий добавочных	прosламбаномен
сакилату р-ра’исат васитату р-ра’исат хаддату р-ра’исат	низкий основных средний основных высокий (острый)	гипата низших парипата низших лихана низших

уда в древности и называвшимся “джам‘ ат-тамм”.

	основных	
сакилату л-'аусат васитату л-'аусат хаддату л-'аусат	низкий средних средний средних высокий средних	гипата средних парипата средних лихана средних
ал-вуста	средний	меса
талийату л-вуста	следующий [за] средним	парамеса
сакилату л-'алийат васитату л-'алийат хаддату л-'алийат	низкий высоких средний высоких высокий высоких	трита отделенных паранета отделенных нета отделенных
сакилату л-хаддат вуста л-хаддат хаддату л-хаддат	низкий острых (высоких) средний острых высокий острых	трита высших паранета высших нета высших

Несмотря на аналогичное античной теории совпадение наименований ступеней звукоряда через кварту, Фараби использует *оригинальную систему терминов*, отличную от греческой по крайней мере по трём параметрам. Во-первых, во всех тетрахордах у Фараби дана *одинаковая система названий* - у греков две одинаковые пары тетрахордов имели разные названия в разных октавах. Во-вторых, в каждом тетрахорде Фараби использует *повторяющиеся обозначения ступеней*: низкий, высокий, средний. Наконец, струна, которая внутри тетрахорда звучит ниже, называется у Фараби нижней, в то время как у греков низший звук обозначался как самый высокий - термином гипата, т.е. высшая (имелась в виду самая длинная = "высшая" струна, и, следовательно, самая низкая по звучанию). Таким образом, Фараби исходит из критерия *высоты звука, а не высоты струны*, что безусловно, в практическом отношении значительно более удобно.

Иной, по сравнению с древнегреческим, способ обозначений ступеней полного звукоряда у Фараби близок к современной музыкальной нотации (по названию звука и регистра): тетрахорд в зависимости от высотного положения является "основным", "средним", "высоким" и "самым высоким" ("острым"), а высота звука внутри тетрахорда передаётся тремя терминами: "низкий, средний, высокий" - "сакилату, васитату, хаддату". Хотя данный звукоряд предназначен для использования на уде, в нём отсутствуют указания на струну и положение пальцев на грифе инструмента. За основу обозначений принимается акустико-звуковысотный критерий, связанный со слуховым восприятием. На это указывает дифференциация высотных зон, при которой высокий регистр делится на "высокий" - "'алийат" и "острый" - "хаддат". Этимология

обозначений звуков внутри тетрахорда раскрывает их качественные характеристики: “тяжёлый - средний (умеренный) - острый”.

2.5. Высотные уровни. Тоны

Данный раздел теории в трактате Фараби представляет наибольшие трудности для перевода и истолкования. Это объясняется как неадекватностью современным понятиям средневековых теоретических категорий, применяющихся для обозначения звуковысотности, их многозначностью, так и внутренними смысловыми пересечениями между отдельными понятиями.

Высотное положение звуковых структур выражено у Фараби двумя основными терминами - *“табака” (мн. табакат) - букв. ”уровень, пласт, разряд” и “тамдид” (мн. тамдидат) - “растяжение, продление, расширение”.* Отметим, что эти термины вызывают наибольшее количество разночтений в литературе. “Табака” встречается в значении “отдела” (Джами [Беляев] 1960, 29), “регистра” (Матякубов 1986, 11), “положения” (Матякубов 1986, 12), “тональности” (tonalité) (Аль-Фараби 1992, 292; d’Erlanger 1930-35), “транспозиционной гаммы” (transposition scale) (Farmer 1929, 107). “Тамдид” переводится как “натяжённость” или “степень натянутости” (Аль-Фараби 1992, 299), “степень напряжённости” (d’Erlanger 1930-35), “функция” (Матякубов 1986, 12), “тон” (Farmer 1929).

Общая характеристика терминов содержит сходные дефиниции: ”Положение (*мартаба*) звуков каждого из двух [звукорядов] в высокости и низкости называется *“табака”*, а расположение (*хал* - букв. состояние) каждого звука в каждом из подобных звукорядов (*ал-джуму‘ ал-муташабиха*) [...], его высокое или низкое расположение, называется “тамдид”(Ал-Фараби 1967, 364-365). Согласно тексту, первый из перечисленных терминов обозначает высотное соотношение двух звукорядов внутри двухоктавного полного звукоряда, второй - положение звуков внутри этих звукорядов.

Термин *“табака”* (в указанном значении) близок понятию “регистр”, приложимого, однако, к звуковысотной системе ограниченного диапазона - двойной октаве. Остаётся не ясным, имеются ли в виду лишь “высотные уровни” двух звукорядов системы, или некие условно выделяемые акустико-регистровые зоны звучания в пределах данной системы. Так, помимо основных пространственных координат “высокости” и “низкости”, относимых к характеристике высокой и низкой октав, каждая из октав системы имеет, по Фараби, “высокую” и “низкую” “стороны” (*ал-джаниб ал-ахадд, ал-джаниб ал-аскал*).

Ещё более неоднозначен термин *“тамдид”*. Его значение шире первоначального определения ступени звука в звукоряде. В разном смысловом контексте он обозначает

также "тон" как звуковысотную организацию лада или его высотное положение - "транспозиционную гамму". Аутентичный смысл понятия может быть выявлен через ряд соотносимых с ним терминов. Так, словосочетание *"мутасауийату т-тамдид"* указывает на *"одинаковое положение"* звуков двух звукорядов или интервалов по высоте, *"мухалафату т-тамдид ли т-тамдид"* означает *"отличие высотного положения звука от звука"*. В обоих случаях наиболее адекватным по значению представляется термин *"ступень"*. В другом контексте (во множественном числе) это понятие приобретает иной смысл: *"мухалафату т-тамдидат"* (отличие высотных положений) объясняется Фараби как *"несоответствие группы звуков, расположенных в (одном) звукоряде группе звуков, расположенных в (другом)"*, т.е. подразумевает различную ладовую структуру звукорядов и может быть переведено как *"тон"*.

Для верного истолкования данного термина следует обратиться к предшествующей теории и, прежде всего, к *древнегреческому учению о "тонои"* или *"тоносе" (гармониях)*, с которым, безусловно, связано происхождение арабского термина "тамдидат". Исследования по античной теории музыки (Герцман 1986, Холопов 1972, 1993-4, Аноним (Клеонид) 1894) показали, что понятие "тонои" охватывало широкий спектр явлений звуковысотности. Е.В.Герцман, например, приводит высказывание Клеонида, в котором тот толкует его в четырёх значениях - как звук, интервал, пространственное звучание и высотность (тесис)." (Герцман 1986, 61). Аристид Квинтилиан перечисляет три значения термина - "высотность (тесис)", "величина звучания", "системная форма, подобно лидийскому или фригийскому" (Герцман 1986, 61).

Генезис многозначной теоретической категории высотности, выраженной термином "тамдид", восходит и к *арабской теории музыки и музыкальной практике*. В теории практического музицирования, сведения о которой содержатся в "Книге песен" ал-Исфахани, для обозначения высотного положения звука, интервала, звукоряда (лада) применялся термин - *"'асба'" ('асаби' - досл. "пальцы")* - наименование ладка на грифе инструмента (уда). В сочетании с другим аппликатурным термином - *"маджра" ("наклонение")* - они содержали основные показатели лада: его высотное положение и внутреннюю структуру (наклонение)[14].

Производное от "'асба'" *"'асаби'"* - *"пальцы"* было обобщённым названием системы транспозиционных гамм: ладки, от которых выстраивались звукоряды, служили ориентиром при транспонировании. Аналогичный "'асба'" термин бытовал и в теоретической литературе до Фараби: в "Книге звуков" ал-Мунаджима (912)

применяется термин *“нагм” - “звук, тон”*, обозначающий одновременно опорный тон данного лада или ступень звукоряда, от которой выстраивается транспозиционная гамма, и звукоряд данной транспозиционной гаммы.

Проведённые аналогии между терминами “’асба‘”, “нагм” и “тамдид” (а также греческого “тон”), позволяют понять взаимосвязь двух основных значений термина Фараби: как показателя высоты звука и высоты лада (звукоряда), который образуется от данного звука. Наиболее близким к передаче обоих значений, на наш взгляд, является понятие *“тоны”*, которое, к тому же, отражает этимологию как арабского “нагм”, так и древнегреческого “тонои”. Этот термин используется нами в переводе текста[15].

Рассматривая пределы звуковысотности, Фараби ограничивает их рамками естественного восприятия, как и в вопросе определения шкалы звуков, и рекомендует искать среднюю величину, чтобы “достигнуть совершенства в восприятии слуха” и воспрепятствовать “неумеренности в воздействии”: “Тоны могут отстоять друг от друга на бесконечно (большом расстоянии), высокий тон может отдаляться от низкого без предела, но это искусство, поскольку оно рассматривает лишь те из звуков, которые воздействуют на слух определённым образом, и те, которые не превышают степени совершенствования слуха, с необходимостью ограничивается (рассмотрением) тех низких тонов, которые не являются столь слабыми, что не воздействуют на слух определённым образом, и тех высоких тонов, воздействие которых не превышает возможности слухового (восприятия). Поэтому необходимо, чтобы звукоряд самого высокого среди прочих звукорядов тона, был таков, чтобы при составлении его к низкому (тону), не возникал звукоряд, верхний или нижний края которого не воздействуют (на слух) или воздействует сверх меры.” (Ал-Фараби 1967, 367).

Фараби отмечает, что критерии нормативного диапазона и высотного положения лада, “колеблются в зависимости от слушателей, и поэтому тоны разнообразны в (различных) странах и в (разное) время.” (Ал-Фараби 1967, 368). Однако, обобщая звуковысотные явления, характерные для “распространённых инструментов” своего времени, он рассматривает “удвоение двойной октавы” как наиболее типичное “отношение предельно высокого (тона) к предельно низкому.” (Ал-Фараби 1967, 369).

Для обозначения основных устойчивых звуков звукоряда Фараби вводит понятие *“основы тона” - “мабади’у т-тамдид”*. Согласно ступенным наименованиям системы

---

[14] Упоминание “’асба‘” “маджры” без самого “’асба‘” Фармер сравнивает с указанием на мажорный лад без основного тона, ссылаясь при этом на Исфахани и Омара бен Бана (трактат “Направление песен”) (Farmer 1929, 424).

[15] В значении “тона” понятие “тамдид” сходно с обозначением лада в модальной системе в средневековой западноевропейской теории.

верхний устойчивый звук в разъединенном звукоряде (тетрахорд - разъединение - тетрахорд) называется *"высокая высоких" (хаддату л-хаддат)*, а в соединенном (разъединение - тетрахорд - тетрахорд) - *"разъединенная высоких" (мунфасилату л-хаддат)*, средний устойчивый звук приходится на *"вусту" ("средний")*, а нижний на *"сакилату л-мафрудат" ("низкий добавочных")*.

Общее число тонов (транспозиционных гамм) у Фараби, как и в древнегреческой теории, равно пятнадцати. В параграфе "Основы тонов" Фараби обсуждает транспозиции, образованные между краями неизменного разъединённого полного звукоряда, и в конце дает обобщающую таблицу ладов.

2.6. Смешения

Фараби использует два слова для обозначения "смешений" звуковысотных структур в композиции - *"тамзидж" и "халту (махлутат)"*. По смыслу они синонимичны. Собственно терминологическое значение в тексте приобретает "тамзидж"[16].

В специальном параграфе трактата "Смешение звуков и интервалов разных высотных позиций" (см. приложение II) рассматриваются три вида смешений: звуков, интервалов и тетрахордов. Под смешением звуков Фараби подразумевает их сочетание по высоте: здесь описываются способы смешения звуков путем их извлечения на разных ладках струнного инструмента.

Смешение интервалов возможно в двух случаях. В первом из них два интервала разной величины имеют общий звук: расстояние между этим общим звуком и последующим в одном из двух интервалов больше или меньше расстояния между общим звуком и последующим в другом интервале; таким образом - верхние звуки меньшего из двух интервалов оказываются внутри большего интервала (Ал-Фараби 1967, 391-392). Во втором случае возможно смешение двух интервалов из разных транспозиционных гамм, если отношение низкого звука одного из них к низкому звуку другого меньше величины каждого отдельного интервала (Ал-Фараби 1967, 392).

При соединении тетрахордов образуется два вида их последования - *"прямое" (мустаким) и "обратное" (мунакис)*. Различия их заключены в смешении тетрахордов одинакового и неодинакового строения (интервального рода и вида). Фараби дает следующее определение двум видам смешения тетрахордов: "Противоположное смешение - когда один из двух больших интервалов помещается со стороны меньшего из интервалов других (тетрахордов) и меньший из его интервалов со стороны большего из интервалов других (тетрахордов), а прямое - когда один из двух больших интервалов помещается со стороны большего из интервалов других (тетрахордов) и меньший из

его интервалов со стороны меньшего из интервалов других. При противоположном соединении может смешаться один род тетрахорда с другим родом с такими же отношениями (интервалов), и могут смешаться в нём два различных в отношении интервалов рода. А что касается прямого соединения, то в нём невозможно составление двух различных в отношении интервалов родов." (Ал-Фараби 1967, 394-395).

Музыкальная композиция, по мнению Фараби, должна содержать смешения мягких родов с твердыми, поскольку это способствует гармоничности и совершенству звучания: "Когда тетрахорды мягкие и слабые тетрахорды смешиваются с другими тетрахордами, их смешанные интервалы становятся близкими отношениями и обьединяются, и в то же время благозвучия их становятся ясными. Поэтому следует смешивать мягкие с твёрдыми." (Ал-Фараби 1967, 396).

В заключительном разделе "Большой книги музыки" смешения рассматриваются как приём композиции, который следует применять после составления основы лада (тетрахордов, системы). Они расширяют и обогащают возможности звуковысотной системы - "основания мелодии" (*мабани' ал-'алхан*). Смешение оснований, при котором "каждый звук из смешанных используется отдельно", предшествует введению разнообразных мелодических украшений и их смешениям: "что касается того, когда они используются в мелодиях множествами, последованиями, насыщенностями, пышностями и содействующими в началах и в разделах, то часть их смешивается с частью." (Ал-Фараби 1967, 963).

2.7. Переходы

Понятие *"перехода" - "интикал"*, которое Фараби освещает в разделе о композиции, предполагает несколько значений. Неоднозначность теоретической категории "перехода" в значительной степени подтверждает и его разнообразное истолкование в литературе. Так, д'Эрланже переводит "интикал" как "evolution" ("движение"), Матякубов - "модуляция", в русском издании трактата "интикал" переводится как "эволюция" (Аль-Фараби 1992, 304).

Понимание "перехода" как *смены интервальной структуры (рода)* близко греческой *метаболе* ("переход, смена, превращение"). Фараби подробно рассматривает в этом значении смены "начал мелодий" - разных видов октавы, квинты и кварты, их крайних, устойчивых звуков: "Края видов - это начала переходов по звукам каждого вида, и они называются "началами мелодий". И что касается начал мелодий, то в кварте их три, в квинте четыре, а в октаве семь." (Ал-Фараби 1967, 962). В этом смысле

---

[16] Аналогичное понятие в греческой теории - миксис - "часть мелопеи (учения о композиции), где рассматривались приемы соединения между собой областей голоса, родов, составов" (Холопов 1972).

“переход” означает мелодическое движение, которое основано на смене перечисленных видов интервалов.

Другая область переходов - *мелодические обороты*, из которых составляются мелодии. Фараби приводит классификацию возможных типов мелодического движения, которые группируются вокруг четырех основных: *“интикал ‘ала истикама” (прямой переход), “интикал ‘ала ин‘итаф” (“переход с отклонением”), “интикал ‘ала истидара” (“переход с обращением”), “интикал ‘ала ин‘ирадж” (“переход с поворотом”).* Буквенная нотация переходов дана в таблицах из раздела “Виды единичных переходов в основаниях высокой октавы”.

Фараби отмечает, что обороты, описываемые им в трактате, могут послужить образцом возможных мелодических движений, используемых в композиции: ”Пусть то, что мы перечислили, будет родами простых переходов, а что касается сложных переходов, то изучающий (это искусство) может получить их самостоятельно, путём составления этих простых.” (Ал-Фараби 1967, 966).

2.8. Микрохроматика

В качестве одной из важных теоретических проблем лада должна быть выделена проблема м и к р о х р о м а т и к и. Фараби наследует детально разработанное античными авторами учение о хроях (окрасках) разных родов тетрахордов. Принцип получения микрохроматических интервалов по традиции имеет в его теории математические обоснования. Несмотря на значительное число хрой в трактате, свод всех теоретически возможных микроинтервалов тем не менее не является полным. В обобщающих 12 таблицах Фараби представляет лишь те из них, которые считаются наиболее пригодными для практической композиции и могут быть использованы в качестве благозвучий. Получение остальных разновидностей тетрахордов Фараби оставляет области исчислений.

Так, микрохроматика предстает одновременно и как математический опыт, и как музыкальный феномен, фиксируемый слухом. Означает ли это, что данная звуковысотная система существовала в то время в самом музицировании? Вряд ли можно сделать подобный вывод, не имея образцов нотированной музыки того времени. Однако, исследователи арабской теории музыки более позднего периода связывают существование в ней изощрённой микрохроматической системы с разнообразными приемами мелодических и тембровых украшений, которые еще со времен Фараби составляли сущность арабского пения. Ф.Сальвадор-Даниель, например, говорит о наличии микрохроматических интервалов в арабской музыке XIX века и обозначает их как “гаммы с портаменто”: ”использование подобных гамм составляет одно из употребительнейших средств украшения” (Кузнецов 1940, 271). Подтверждение связей

микрохроматики с богатой орнаментикой, которая издавна ассоциировалась у европейских исследователей с Востоком, мы находим в “Большой книге музыки”, где описаны всевозможные виды украшений. Использование микрохроматики в качестве мелодических и тембровых украшений выявляет её интонационную природу. При этом функция микроинтервалов как особой ладовой “окраски” оказывается родственным “украшениям” (*тазийанат*) или “увеличениям” (*тазийадат*) мелодии: характер мелодического движения определяет своеобразие лада через интонацию. Возможно, в этом заключен смысл самого названия - “украшение” - не только мелодической, но и ладовой “краски”.

Не случайно поэтому, что Фараби, с одной стороны, пишет о семиступенности октавного звукоряда (“это вытекает из всех высказываний искусных музыкантов, которые многие годы упражнялись в своём искусстве”) и, с другой стороны, обосновывает благозвучие необычайно большого количества хрой (Аль-Фараби 1992, 184-185). Микроинтервалы в изначально диатонической ладовой системе имеют значение “окраски того же звука, той же самой ступени” (Холопов 1988, 159). Интересно в этом смысле высказывание А.Джами, который при объяснении семнадцатиступенного деления гаммы, пишет о возможном возникновении микроинтервальных уклонений: ”Следует помнить, что это деление основано на приблизительности, а не на точном воспроизведении [тонов], ибо если палец исполнителя попадает немного выше или ниже места возникновения данного тона, то слух не уловит никакой разницы [в интонации этого тона][...] Вместе с тем, конечным критерием определения семнадцати точек возникновения [тонов] является слух [...] избранных в сем искусстве.”(Джами 1960, 22).

Одинаковая ладовая трактовка микрохроматики в средневековье (Фараби, Джами) и в последующие эпохи (вплоть до настоящего времени) позволяет исследователям рассматривать ее как сущностную черту восточной музыки (в частности, арабо-персидской). Особенно отчетливо самобытность ладовой системы на Востоке в эпоху Фараби проявлялась на фоне современной ей западноевропейской музыки. Известно, что, будучи преемницей античной теории музыки, латинская средневековая наука, вместе с тем, отказалась от разнообразия греческих хрой. Более того, из трех интервальных родов только диатон признавался в средневековье единственно достойным применения. Хрома и энармон воспринимались в раннехристианском музыкознании как “непристойные” (Холопов 1993-94). Запрет их употребления в композиции исходил от христианской церкви. Несмотря на то, что время возрождения античной музыкальной культуры практически совпадает на средневековом Западе и Востоке - вторая половина IX века, само восприятие этой культуры было различным.

Различия эти были обусловлены в том числе и религиозными убеждениями. Если христианство относилось к античности как к языческой культуре, то на арабо-мусульманском Востоке эпохи "ренессанса" (=возрождения греческой науки) это противопоставление относилось, в основном, к доисламской культуре восточных народов (культуре эпохи "джахилийа"). "Наука древних" (*'илм ал-'авва'ил*), напротив, была неоспоримым образцом научного знания.

Мы рассмотрели один из двух основных разделов "композиции мелодий". В следующей схеме, на основе вышеизложенной теории, представлено *формирование лада - звуковысотной структуры*. Как уже отмечалось в начале главы, *иерархическое соподчинение элементов лада,* образующее дедуктивно-логическую цепочку от основ к следствиям (и последовательное усложнение структурных элементов), вопроизводит последовательное теоретическое изложение вопросов лада и отбор средств музыкального языка для композиции. "Прорастание" всей системы из единого корня (первоэлемента) вновь отражает философскую парадигму - идею эманации из Единого Сущего, единичных субстанций из универсалий, общезначимую для всех аспектов научно-философской системы ал-Фараби.

СХЕМА 12: *I. Нагм - Звук*

высокий-низкий

естественный-искусственный

↓

II. Бу'д - Интервал

(два звука)

благозвучный - неблагозвучный

мелодический-гармонический

↓

III. Джинс - Тетрахорд

(интервальный род)

(два интервала+остаток)

твёрдый - мягкий

соединённый-разъединённый послед.-непоследовательный, равном.-неравномерный

↓

IV. Джам' - Звукоряд

(два тетрахорда +остаток, тон разъединения)

разъединённый-соединённый

неизменный- изменяющийся

↓

V. Тазийанат, тазийадат - Мелодические украшения

3. Теория ритма

3.1. Музыкальный ритм и 'аруд

Об устойчивом интересе Фараби к теории ритма свидетельствует неоднократное рассмотрение её в трактатах, наиболее обобщающее из которых представлено в "Большой книге музыки"[17].

В концепции музыки Фараби ритму отводится одно из значительных мест наряду с ладовой теорией и инструментами. Ритм назван одним из трёх "корней" музыки - метра, мелодии и жеста, её исходной основой, цель которой "приводить к известным пропорциям разумные понятия" (Аль-Фараби 1992, 339).

Специфические черты теории ритма Фараби становятся понятны в ракурсе арабской традиции. У средневековых теоретиков, включая Фараби, трактовка ритма была обусловлена *связью музыки со стихосложением ('аруд) и поэзией (ши'р)*, достигшими в эту эпоху расцвета. Сама арабская речь была связана с пропеванием, интонированием - раздел по фонетике языка традиционно входил в музыкально-теоретические трактаты, наряду с трактатами по грамматике[18]. Квантитативная метрика, благодаря изначально тесной связи музыки и слова, оказала влияние на музыкальный метроритм и определила его синтетическую сущность[19].

Ритм стал *связующим элементом* между музыкой и поэзией. С одной стороны, то, что понималось под ритмом в музыкальной теории, было производным от ритмической структуры и размера стихосложения, а также использовало общие с ним понятия, начиная от элементарных терминов первичного времени (*заман ал-мабда'*), стоп, равных ритмическим длительностям (*сабаб, ватад, фасила*), вплоть до названий поэтических размеров аналогичных музыкальным ритмам. Так, термин *"заман ал-мабда'"* обозначает музыкальное оформление *стихотворной стопы - рукн*, а термин

[17] Напомним, что помимо раздела о ритме в "Большой книге музыки" Фараби написал три трактата по ритму, два из которых - "Книга ритмов" и "Книга классификаций ритмов" - сохранились.

[18] В трактате IX в. о музыкальных инструментах, опубликованном Г.Дж.Фармером, приводится изречение одного арабского учёного: "Если вы заучиваете стих, спойте его (*таранна*); пение - основа обучения (*мидмар*) поэзии" (Al-Mufaddal ibn Salama 1938, 5). Показательны в отношении музыкальной природы 'аруда две версии о его изобретении: по одной из них учение стихосложения возникло после знакомства его основоположника - Халила ибн Ахмада с теорией ритма и мелодии, а по другой - на основе его музыкальных впечатлений (Фролов 1991).

[19] Интересное замечание по этому поводу сделал В.С.Беляев в комментариях к трактату Джами: "В [...] тесной связи у арабов и иранцев между музыкальной и стихотворной ритмикой [...] мы видим причину большой разработанности, тонкости и сложности [...] стихотворной ритмики. Только во взаимодействии с музыкой, с вокальным исполнением стихотворений [...] возможно было столь сложное развитие стихотворной ритмики, оставляющее далеко за собою развитие современной европейской стихотворной ритмики в поэтических произведениях, предназначенных в первую очередь для чтения, в то время как поэтические произведения арабских и иранских поэтов предназначались в первую очередь для пения." (Джами 1960, 104-105).

“’аджнас ал-’ика‘” - оформление *бейта*. Разделение ритмов на *основные и производные* связано с употреблением основных и производных размеров. Последние определяются терминами *"бейт" и "зихаф"*[20].

Термины *"соединенный" и "разъединенный"* ритм также заимствованы из ‘аруда, где обозначают структуру поэтической стопы. Что касается названий музыкальных ритмов, которые Фараби приводит в "Большой книге музыки" - *“хазадж”, “рамал”, “хафиф”, “сакил”,* то они соответствуют названиям поэтических жанров, связанных с конкретными размерами. На практике это соответствие означало, по-видимому, совместное использование поэтического размера и аналогичного ему музыкального ритма и закрепилось как своеобразная композиционная закономерность в вокальной и вокально-инструментальной музыке.

Эстетическое превосходство последней становится очевидным в контексте особых связей музыки-поэзии в арабской культуре. С другой стороны, поэтический метр в музыке приобрёл специфические особенности, которые “адаптировали” его в музыкальном сочинении. Если в вокальном произведении ритм характеризовался органическим единством двух компонентов, то в инструментальной - он уже переосмысливался в условиях “чисто музыкального” языка.

В теории Фараби взаимообусловленность музыкального и поэтического ритма прослеживается как на уровне общих понятий и терминологии, так и на уровне их совместного действия в композиции. Теория ритма, детально описанная Фараби, получила специальное освещение в исследованиях А.Назарова (Назаров 1996), Э.Нойбауэра (Neubauer 1968), Дж.Д.Савы (Sawa 1989) и др. Краткий обзор её в нашей работе предваряет рассмотрение вопросов композиции.

3.2. Структура ритма

Понятие *’ика‘* охватывает *учение о ритме* - один из разделов композиции, и обозначает, по определению Фараби, временную организацию музыки как “переход (интикал) по звукам в длительностях определённой величины и отношений”(Ал-Фараби 1967, 436).

Термин ’ика‘ имеет несколько значений, исходное из которых - *ритмический модус,* содержащий ряд ритмических периодов (кругов) определенного строения и продолжительности. Метроритмической единицей ’ика‘-модуса является “н а к р а” *(букв. “удар”),* аналогичная первичной неделимой временной единице в греческой теории (*хронос протос*). Фараби называет удар *“исходной длительностью” или "первичным временем" (заман ал-мабда’).* Сам по себе удар не имеет временного

---

[20] Теория ‘аруда, по словам её исследователя Д.В.Фролова, “включает три уровня - уровень идеальных метров, уровень конкретных вариаций размеров (бейтов) [...], уровень допустимых

значения, оно выражено соотношением двух накров, т.е. промежутком времени между исходными временными единицами.

В зависимости от *длительности* этого промежутка накры бывают трех видов: *"накра хафифа", "накра сакила", "накра сакила вуста".* Самое короткое время, воспринимаемое слухом, называется *"'аксар заман махзуза" ("самая короткая воспринимаемая длительность"),* а первый из двух ударов - *"накра хафифа" ("легкий удар").* Длительность между двумя накрами при этом меньше протяженности каждого из ударов. При удвоении самого короткого времени, разделяющего два удара, первый из них называется *"накра сакила" ("тяжелый удар")* или *"накра сакила дуна л-вуста" ("тяжелый сильный удар меньше среднего"),* а при увеличении этой длительности в четыре раза - *"накра сакила вуста" ("тяжелый средний удар").*

Накры подразделяются также по *динамике и продолжительности* звучания - происхождение каждого вида связывается с определённым способом фонетической артикуляции звука в арабской речи (Ал-Фараби 1967, 986-87). *"Накра каввийа", "тамма" - "сильный", "наполненный удар"* - Фараби сравнивает с "танвином" - падежной флексией в арабском синтаксисе, которая усиливает окончание (конечный харф) слова в полной фонетической форме (и усекается в паузальной форме[21]). *"Накра мутауассита" - "средний удар"* - аналогичен огласовке согласного звука (*харакату л-харф*). "Грамматики арабского языка", по словам Фараби, называют его "ал-'ишмам", что означает произнесение конечных звуков "у", "и" с сильной лабиализацией (сокращением звуков). Характеризуя это фонетическое явление, один из средневековых "грамматиков" пишет, что звук при произнесении "видим глазом, но не слышим ухом"[22]. Наконец, *"накра лайина" - "слабый удар"* - именуется "ар-равм" - "нарочитость". Последним термином обозначается отсутствие огласовки последнего харфа, при котором слышится "малый" (*сагир*), "слабый звук" (*да'иф ас-саут*) (Фролов 1991, 56).

Накры объединяются в *ритмические стопы,* названные терминами поэтических стоп-рукнов - *"сабаб", "ватад", "фасила",* а из соединения стоп возникают *ритмические роды ('аджнас ал-'ика') и(ли) круги ('адвар),* равные бейту (строке или полустишию) в стихе[23].

метрических отклонений (зихафов)" (Фролов 1991, 160).

[21] Произнесение конечного слога в слове без огласовки.

[22] Ибн ал-Касих, трактат "Истолкование знака" ("Шарх ал-'алама") (Фролов 1991, 56).

[23] Термин "давр" ("круг") является смысловым синонимом бейта, который, по словам Д.В.Фролова воспринимался как "закругленный и выделенный элемент целого, содержащий один поэтический мотив ("ма'на")" (Фролов 1991, 160).

Применяя закрепившийся термин 'ика' *"давр" ("круг"),* Фараби не изображает ритмические периоды в виде круга, как было принято в арабских трактатах по ритму и в практической композиции[24].

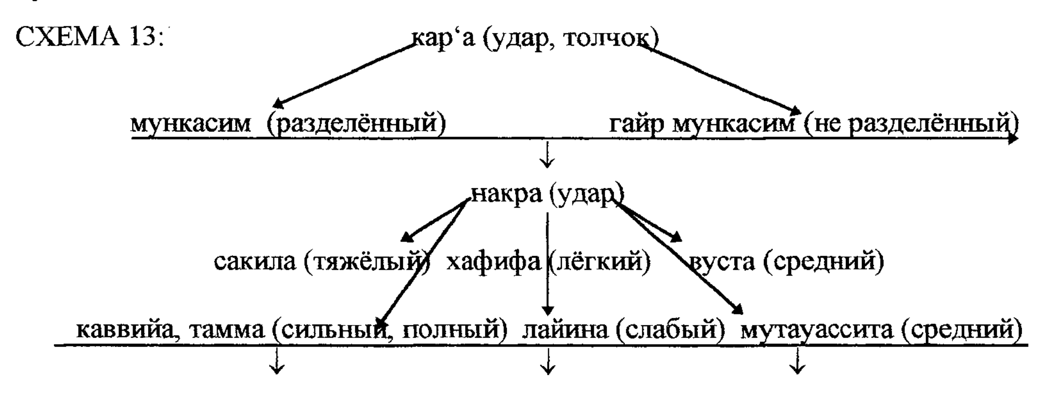
Структура давров выражена у Фараби посредством *музыкально-ритмической формулы,* основанной на слоге *"тан",* и по своему назначению аналогична моделированию структуры слова в арабской грамматике через корень *"фа'ала",* которое применялось по отношению к ритму во многих арабских музыкальных трактатах.

Давр является частью ритмического модуса. Поскольку он содержит неповторяющуюся последовательность ритмических длительностей, теоретически необходимо как минимум два давра для составления модуса. Объединение давров в *'ика'* бывает *"соединенным" (мувассал) и "разъединенным" (муфассал).* Отличия их заключены в отсутствии или наличии *"фасилы" - "разъединения",* разъединенного времени между даврами. На практике соединенные ритмы не применяются, ибо их "формы несовместимы и трудно передаваемы при игре на музыкальных инструментах наших дней." (Аль-Фараби 1992, 311). Характеризуя разъединенные ритмы, Фараби говорит о бесконечности его различных комбинаций, которые складываются из неравных длительностей, и невозможности описания всех их в теории. "Читатель самостоятельно найдет те разновидности, [...] о которых мы здесь не говорим особо, и определит их темпы при помощи ударов." (Аль-Фараби 1992, 312)[25].

Наиболее общей классификацией ритмов является деление их на *"основные" (салим) и "производные" (фар'ий).*

Основные формы *'ика'* - это исходные ритмические модусы, которые были описаны выше. В целом *структура 'ика'*-ритмического модуса может быть представлена в виде следующей схемы.

СХЕМА 13:



[24] Традиция оформления ритмической структуры в виде круга была заложена трактатами по 'аруду и арабской грамматике. Изображение получило название "давр" и благодаря своей универсальности распространилось позже на ладовую систему макамата. Теоретическое обоснование давра как термина макамата принадлежит Сафи ад-Дину ал-Урмави (XIII в.).
[25] Аналогичное высказывание принадлежит Абдурахману Джами (Джами, 1960, 52).

сабаб (ритм. стопа) фасила (разъединение) ватад (ритм.стопа)

заман ал-мабда' (первичное время)

↓

давр (круг)

↓

мувассал (соединённый) ← 'ика' (ритм) → муфассал (разъединённый)

басит (простой) мураккаб (составной)

Данная модель *'ика'* является основой дальнейшей ритмической разработки. В основном своем виде она не используется на практике и нуждается, как пишет Фараби, в *"наполнении" (ташби'ат), "исправлении" (та'дилат), "видоизменении" (тагайарат) и "украшении" (тазийанат).*

Первым уровнем усложнения основной структуры ритма становятся *производные формы* - метроритмические варианты модуса. Второй уровень "вариаций на *'ика'* - *ритмические украшения.* Техника украшений и производных ритмов непосредственно отражает практическое бытование ритма и анализируется в теории Фараби с целью совершенствования композиции[26].

В завершении изложения теории ритма Фараби описывает *семь распространённых арабских ритмов (ал-'ика'ат ал-'арабийа ал-машхура)* и их производные формы. К ним относятся: *"хазадж" ("игривый"), "сакил ал-'аввал" ("тяжелый первый"), "сакил ас-сани" ("тяжелый второй"), "хафиф ас-сакил" ("легко-тяжелый"), "рамал", "хафиф ар-рамал" ("легкий рамал"), "махури" ("искусный") или "хафиф ас-сакил ас-сани" ("легко-тяжелый второй")*[27].

Приводим расшифровку перечисленных ритмов, основанную на комментариях к критическому изданию трактата (Ал-Фараби 1967, 1022-56) и исследовании Савы (Sawa 1989, 41-45):

1. хазадж

6/8

2. хафиф ар-рамал

3/4

3. рамал

3/2

[26] Дж.Д.Сава, глубоко исследовавший теорию ритма Фараби, считает техники украшения "ключом к пониманию того, как исполнители изменяли сочинение в процессе исполнения" (Sawa 1989, 47).

[27] В более поздних музыкальных трактатах число канонических ритмов расширяется.

4. сакил ас-сани

5/2

5. махури (хафиф ас-сакил ас-сани)

5/4

6. сакил ал-'аввал

4/2

7. хафиф ас-сакил

4/4

В начале главы мы упомянули о многозначности понятия *'ика'*. Описание составляющих этой теории, как нам кажется, выявило *ряд значений термина.* Возвращаясь к его истолкованию, можно сказать, что он подразумевает:

1. метр как определенное число и соотношение долей;

2. ритмический модус как применение различных техник украшения к метру;

3. темп;

4. ритмические украшения;

5. динамику и артикуляцию звука.

Изложенная теория представляет собой свод правил применения ритма в композиции и является одной из основ формообразования музыкального сочинения. Несмотря на внешне умозрительный характер, теория ритма Фараби восходит к практике профессионального исполнительства, которая имела определённые регламентации в отношении метроритмической организации музыки. Одним из необходимых правил композиции было соответствие ритма вокальной мелодии и инструментального аккомпанемента. У Фараби это положение вытекает из подчиненной роли инструментальной музыки, ее "подражания" выразительным возможностям человеческого голоса. Так, Фараби пишет, что музыканты "для заучивания наизусть звучания, по причине поэтичности и ритма, старались извлекать из различных тел [инструментов] звуки мелодии, сходные со звуками пения." (Аль-Фараби 1992, 109). Свидетельство существования подобных критериев профессионального исполнения на практике мы находим в "Книге песен" ал-Исфахани. Один из ярких примеров - рассказ, в котором прославляется блестящая музыкальная эрудиция выдающегося музыканта-практика Исхака ал-Маусили: "Акид (известный певец IX в.) запел, стараясь не ошибаться, а музыкант играл ему. Я [Исхак ал-Маусили] спросил Ибрахима ибн ал-Махди:

- Как тебе понравилось это?

- Я не видел и не слышал ничего, что может вызвать неодобрение, - заявил тот.

Когда Акид кончил, я обратился к нему:

- Какого рода эта песня, которую ты пел?

- Она в ритме рамал, - ответил он. Тогда я спросил лютниста [удиста]:

- А в каком ритме ты играл?

Тот ответил:

- Хазадж ас-сакил.

Тогда я воскликнул:

- Повелитель правоверных, что могу я сказать о песне, которую певец исполняет в ритме рамал, а музыкант - в ритме хазадж! Ведь он играет не в такт!" (Исфахани 1958, 456).

Из этого рассказа становится очевидной роль ритма как некоего стержня музыкального материала, на основе которого выстраивается вся структура композиции.

В заключение раздела приведём полную *иерархию элементов ритма* в той последовательности, в какой они сочетаются с другими элементами композиции, образуя целостную метроритмическую систему.

СХЕМА 14: *I. Накра - Удар*

↓

II. Заман ал-мабда' - Ритмическая стопа

↓

сабаб фасила ватад

↓

III. Джинс ал-'ика' - Ритмический род

↓

IV. Давр - Ритмический период, размер

↓

V. Тазийанат, тагайарат - Ритмические украшения

4. Теория композиции

"Та'лиф ал-'алхан" - "создание мелодий" совершенных, законченных и гармоничных является конечной целью учения Фараби - разветвлённой и сложной теоретической системы. Перефразируя заглавие трактата, можно назвать его "Большой книгой композиции музыки", так как основной предмет исследования в нём - отдельные элементы музыкального сочинения и их целостное использование в соответствии с критериями "совершенства" и "естественности"[28].

Составление элементов композиции - завершающий этап изучения теории и, одновременно, последняя стадия практического сочинительства, поэтому её

---

[28] Понятию "та'лиф" ("композиция") в древнегреческой теории соответствует *мелопея* - учение о построении мелодии (музыкальная композиция).

рассмотрение, как говорилось выше, отнесено в конец “Большой книги музыки”. В то же время на протяжении всего трактата Фараби постоянно затрагивает эту тему, предвосхищая тем самым её исчерпывающее рассмотрение в самом конце. Последний раздел, в свою очередь, возвращает читателя к уже изложенным теориям, но выделяет в них наиболее важные с точки зрения композиции моменты (например, в ладовых системах) и расширяет их описание (как, например, в теории ритма). Следуя обоснованному им методу анализа-синтеза, Фараби, таким образом, исследует композицию двухэтапно. Такое построение теории направлено, с одной стороны, на углубление самой проблематики, с другой стороны, на лучшее освоение материала читателем.

“Нанизывание” множества вопросов в общей теории композиции своеобразно отражает и основную сущность сочинительства у Фараби - составность, слагаемость из разных художественных компонентов. Значение “составления” (“ком-позиции”) в музыке он подчёркивает во введении к трактату: “Элементы, которые образуют музыкальное сочинение, подразделяются по их порядку. Первые порождают вторые, эти вторые порождают третьи [...] пока не образуется единое целое, которое представляет собой само музыкальное сочинение.” (Ал-Фараби 1967, 86). В завершающем Фараби разделе трактата - “О композиции родов единичных мелодий”- конкретизирует идею составности, указывая значение и роль каждого её слагаемого. Структура третьего раздела выстроена из трёх тематических “блоков”, которые посвящены трём компонентам совершенной композиции: *“’алхан - ’ика‘ат - ’акауил”.*

4.1. Мелодия - ритм - речь. Техника композиции

Эта триада является у Фараби основой самой “превосходной” композиции, ибо “когда музыку согласуют со стихами, она производит более сильное впечатление, а слова, в свою очередь, становятся более выразительными” (Аль-Фараби 1992, 328).

Временна́я организация в двух её формах - музыкального метроритма и поэтического метра - выступает объединяющим элементом музыки и поэзии, “соразмеряя” музыкально-поэтическое целое. Фараби называет “ритмизованные мелодии, соединённые с размеренными речами”, основным объектом теории композиции, отмечая при этом возможность применения несоразмерных мелодий и речей для “усиления воздействия” первого вида.

Триединство мелодии-ритма-речи рассматривается в нескольких аспектах: как ритмика мелодии *(’ика‘ ал-лахн),* метрика речи *(вазн ал-каул)* и сочетание звуков мелодии с фонемами речи. Заключительной стадией сложения композиционной основы является объединение всех трёх компонентов (БКМ, “Разделы ритмизованных мелодий и их сочетание с частями речей”).

Ритмическое оформление мелодии, имеющей определённую ладовую структуру, представляет собой "переход по тем звукам, размеренный (исчисленный) длительностями этого ритма" (Ал-Фараби 1967, 1058) (БКМ, "Завершение речи о композиции звуков и ритма"). За созданием "основы ритма" (*'асл ал-'ика'*), производной от метра (*ал-мабда'*), применяются способы его "улучшения" (*тахсин*) - удвоение ударов, соединение разъединённого (*тавсил ал-муфассал*) и разъединение соединённого (*тафсил ал-мувассал*) ритмического периода, повтор одной части давра (*такрир*). Звуки одного ритмического периода (*давра*), в малых разделах композиции, и при отсутствии "разъединения" (*фасилы*) между даврами, должны быть "созвучными" (*муттафика*), а при переходе к другому давру, в больших и средних разделах, могут использоваться "несозвучные" сочетания.

Обсуждая *метрику речи* (БКМ, третий раздел, вторая глава, "Части харфов и их подобия в ритме"), Фараби перечисляет виды фонем, стоп, подробно освещает основы арабской поэтики и стихосложения. Ритмические эквиваленты фонетических форм имеют общие с ними названия. Так, обозначения огласованного - *"ал-мутахаррик"* и неогласованного - *"ас-сакин"*- харфа переносятся на названия характерных ритмических ударов - *"накра мутахаррика"*, *"накра сакина"* (*вакфа* - пауза), а виды метрических стоп тождественны ритмическим стопам - *"сабаб"*, *"ватад"*, *"фасила"*. Фараби проводит параллель между сегментной организацией речи и ритма: "Отношение размера речи к харфам подобно отношению разъединённого ритма к звукам, ибо разъединённый ритм - это упорядоченный переход по звукам, имеющим разделы, а поэтический размер - упорядоченный переход по харфам, имеющим разделы." (Ал-Фараби 1967, 1085).

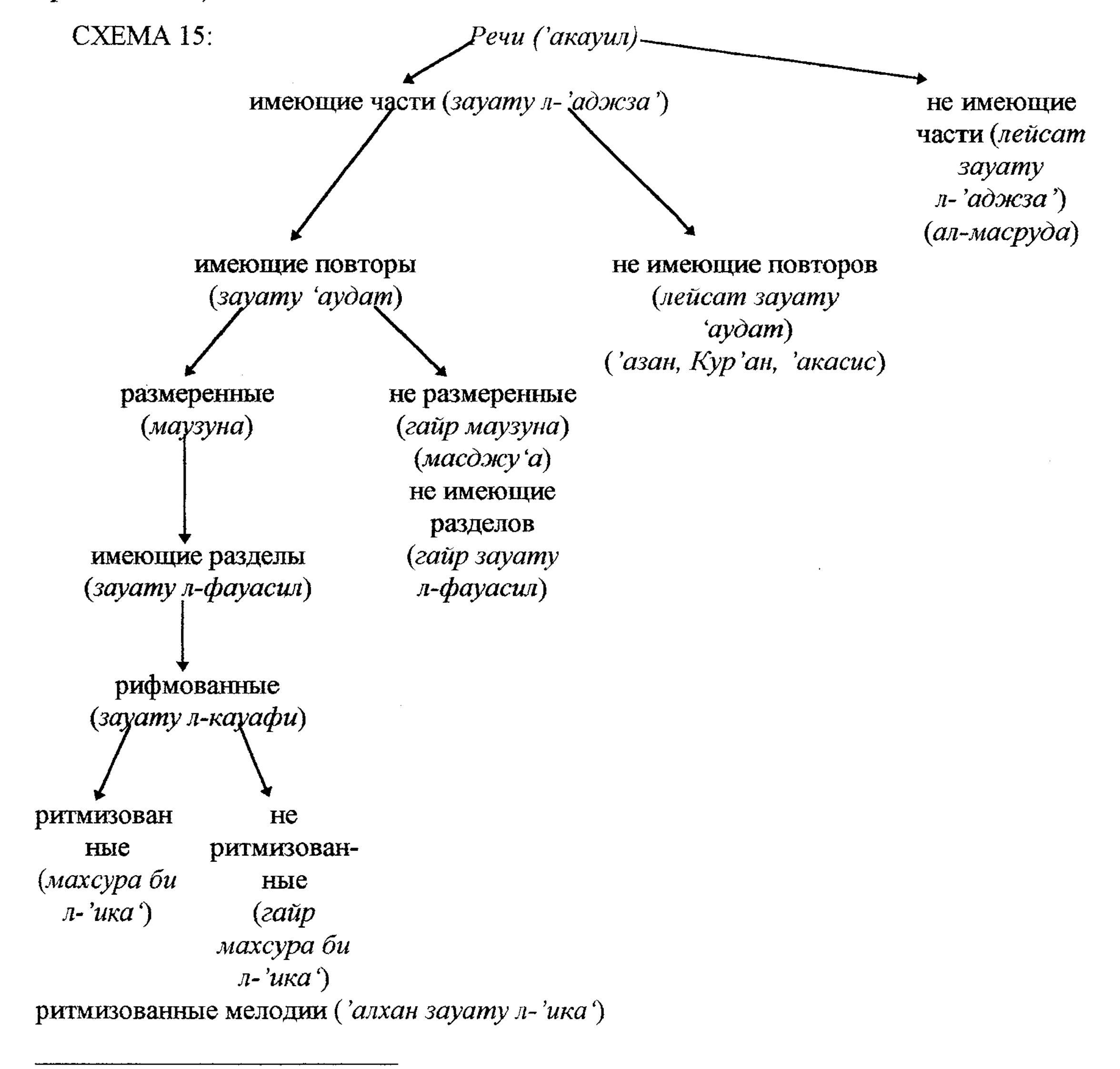
В связи с исследованием *сочетания звуков мелодий с фонемами* (БКМ, третий раздел, вторая глава, "Сочинение мелодий и сочетание их звуков с харфами речей") Фараби выделяет два вида вокализации текста - распевание и речитацию - так называемые *"мелодии пустых (незанятых, свободных) звуков" ('алхан фаригату н-нагм)* и *"мелодии наполненных (занятых) звуков" ('алхан мамлу'ату н-нагм)*. Каждый из них обладает своей спецификой - распевание, которое приближается к безтекстовым напевам (*тараннумат*), затрудняет понимание смысла речи, декламация, напротив, доносит смысл, но лишена мелодических красот, что "преуменьшает наслаждение ею" (Ал-Фараби 1967, 1099). В практической композиции Фараби рекомендует сочетать ("смешивать") два этих вида.

При рассмотрении *"ритмизованных мелодий и их сочетания с частями речей"* (Ал-Фараби 1967, 1140). Фараби говорит о том, что компоненты композиции могут иметь *"разъединённую" (муфассала) или "соединённую" (мувассала), "нерасчленённую"*

(гайр муфассала) структуру (т.е. содержать или не содержать подразделы). Первый тип организации является, по Фараби, более предпочтительным, так как "удовлетворяет сочинителя красотой и изяществом на слух" (Ал-Фараби 1967, 1148) и способствует взаимосвязи мелодии - ритма - речи через общее внутреннее членение.

Перечисляя различные формы художественной и нехудожественной словесности, Фараби выделяет те из них, которые наиболее соответствуют этому критерию - обладают определённой структурной периодичностью или метрикой, а именно, рифмованной прозе и поэзии. В *иерархии типов словесности*, которую можно представить в виде приведённой ниже схемы, эти *"роды речей"* обозначены терминами *"размеренные" (маузуна) и "ритмизованные" (махсура би л-'ика')* речи. Именно на этих формах, по словам Фараби, основана *арабская поэзия (и музыкально-поэтическая композиция)*[29] (параграфы БКМ "Сочинение мелодий и сочетание их звуков с харфами речей", "Разделы ритмизованных мелодий и их сочетание с частями речей" - см. приложение II).

СХЕМА 15:



---

[29] К известным поэтическим жанрам указанного типа относились газель, касыда, рубаи и др.

В целом, в БКМ освещается широкий круг *жанров средневековой арабской словесности,* которые в той или иной степени связаны с интонированием, пропеванием слов текста (среди них есть и собственно *песенные жанры*, как, например, *хида*):

"'акауил ши'рийа" - поэтические речи

"'акауил хатбийа" - риторические речи

"мараси" - оплакивание

"каул ал-кисас" ("'акасис")- эпические сказания

"кира'" - чтение (декламация Корана - таджвид)

"'азан" - призыв к молитве

"садж" - рифмованная проза (архаическая форма ритмизованной формы у арабов)

"хида" - песня погонщиков верблюдов

Фараби проводит *аналогии между музыкальной и поэтической структурой*, говоря, что "музыкальное сочинение можно сравнить с поэмой [касыдой]. В поэзии первичными элементами являются фонемы; они образуют полустишия, которые, в свою очередь, образуют стих. В музыке первичными элементами являются звуки; они играют роль фонем в поэзии." (Аль-Фараби 1992, 125).

Основываясь на рассмотренной в предыдущих разделах систематике элементов мелодии и ритма, можно представить *структурное соответствие компонентов* в сопоставительной таблице:

Лахн - Мелодия	*'Ика' - Ритм*	*Каул(у ш-шир)- Речь (Стих)*
Нагма - Звук	Накра - Удар	Харф - Фонема
Бу'д - Интервал	Заман ал-мабда' - Ритмическая стопа	Рукн (Таф'ил) - Поэтическая стопа
Джинс - Тетрахорд, интервальный род	Джинс - Ритмический род	Джуз' - часть стиха
Джам' - Звукоряд	Давр - Ритмический период	Бейт - Стих

Аналогии не ограничиваются свойствами структуры мелодии, ритма и речи, но, как отмечалось, распространяются на *систему понятий и терминов*, которые к ним применяются. Это касается и общеэстетических критериев, связанных с восприятием человека, художественных и теоретических аспектов. При этом терминология составных элементов композиции в одном случае является одинаковой, в другом - имеет общую этимологию, и, наконец, может различаться, выражая сходное значение.

Например, термин *"джинс"*, относящийся к ячейке ладовой системы мелодии - тетрахорду, обозначает также ритмический род (*джинс ал-'ика'*). Подобно тому, как из

соединения тетрахордов складывается система (*джам'*), так и из соединения ритмических родов возникает период (*'ика'*).

Характер соотношения между тетрахордами и периодами в обоих случаях выражается терминами *"соединённый - разъединённый":* соединение тетрахордов в звукоряде обозначается "муттасил" ("соединённый") или "мунфасил" ("разъединённый"); соединение периодов-кругов - "мувассал" ("соединённый") и "муфассал" ("разъединённый"), а разъединительный тон или длительность называется "фасила" ("разъединение")[30].

Различными терминами выражаются понятия *основной и производной* форм ритма, поэзии и мелодии. Ритмы подразделяются на *"салим" ("основные", "фундаментальные"), "фар'ий" ("производные") и "тазийанат" ("украшения"),* аналогичные поэтическим метрам, размерам и метрическим отклонениям. Мелодия, в свою очередь, имеет *основу (мабади')* и различные виды *украшений (тазийадат, тазийанат).*

Сходные понятия, обозначающие сегмент мелодии-ритма-речи, выражаются разными терминами: *"накра" ("удар"), "нагма" ("звук"), "харф" ("единица речи, фонема, графема").* Они соответствуют друг другу в композиции и вместе составляют неделимую музыкально-поэтическую единицу. Возникновение и передача этих единиц имеет одинаковые физико-акустические и физиологические предпосылки: столкновение разных физических тел, сжатие воздуха и т.д. (их рассмотрению посвящён раздел "Возникновение звуков и тонов в телах" - первый раздел, первая глава). Отсюда, сам принцип их характеристики сходен, а качество определяется общими критериями акустической силы и протяжённости (удар, как упоминалось, может быть "сильным", "умеренным" или "слабым" (*каввийа - мутавассита - лайина*).

Каждая композиционная единица имеет, безусловно, и свои специфические качества. У звуков это прежде всего качество *высотности*, у ритмических ударов - качества *протяжённости*: "лёгкий", "средний", "тяжёлый" (*хафифа - вуста - сакила*). Отметим пересечение терминов *"низкий звук" - "нагма сакила" (букв. "тяжелый звук, тон") и "тяжёлый (длинный) удар" - "накра сакила".*

В общей теории композиции *"составность"* мелодий как части и целого музыкального сочинения выражена Фараби через сопутствующую ей терминологию. Так, говоря о процессе сочинения, Фараби употребляет "лахн" в сочетании с глаголами *"иктарана", "ракаба" и "назама"* и их отглагольными существительными. Последние заменяют основной термин *"та'лиф" (букв. "создание", "сочинение") - "композиция",*

---

[30] Термины имеют разные грамматические формы, но образованы от одних и тех же глаголов - "васала" ("соединять") и "фасала" ("разъединять").

но не имеют терминологического значения. Глагол “иктарана” переводится “сочетаться, связываться” и относится, в основном, к связи мелодии и речения. “Назама”, означающий “нанизывать, сочинять (стихи)”, является поэтическим термином, так как характеризует метрическую организацию речений. Производное от него слово “низам” (“организация”) - синоним одного из значений специального термина “аш-ши‘р” (“поэзия”). Наконец, глагол “ракаба” дословно переводится “составлять” и употребляется наряду с “иктарана”. Составность слагаемых композиции передаётся терминами *“фусул” - разделы (мелодий и ритмов) и “’аджза’” - части (речей):* так, название одного из упомянутых заключительных параграфов трактата - “Разделы ритмизованных мелодий и их сочетание с частями речей”[31].

Завершая разговор о системе терминологических соответствий, можно сделать вывод о понимании композиции в теории Фараби как отбора нормативных, аналогичных друг другу компонентов и составления их в музыкально-поэтическом произведении. В подтверждение этой мысли Фараби говорит, что “мелодии [...] сочетаются с касыдами. Первым делом они сочетаются с буквами, затем со слогами, [...] образуют сложные соединения с открытыми и закрытыми слогами, затем с частями полустиший, затем с бейтами” (Аль-Фараби 1992, 125).

Техника композиции при работе над музыкально-поэтическим произведением складывается из предварительной организации ладовой основы мелодии, её ритмического оформления и сочетания с поэтическим или рифмованным текстом. Последовательность сочинения может быть и обратной, однако присоединение музыки к готовому тексту уступает по художественной автономности мелодии первому типу. Сочетание звуков мелодии и фонем речи включает у Фараби *несколько этапов:*

1. подсчёт числа звуков;

2. подсчёт числа гласных - согласных харфов (*ал-хуруф ал-мусаввита уа гайр ал-мусаввита*);

3. сравнение их (число звуков может быть либо равным, либо меньшим, либо большим;

4. распределение или составление звуков (*таузи‘, таркиб*) в зависимости от типа вокализации текста;

5. смешение мелодий из распетых-нераспетых звуков (*ал-’алхан ал-махлута*);

6. сочетание разделов мелодий с частями речей.

Особая регламентированность техники композиции отражается в эту эпоху и в попытках письменной фиксации музыки, которая передавала бы все детали сочинения. Важное значение в музицировании приобретает не столько собственно буквенная

---

[31] В стихосложении существует термин-синоним - “мураккабун” (“составной”, ”сложный”).

нотация музыкально-поэтического текста (распространённая в теоретических трактатах), сколько тщательное описание его составных элементов, начиная с метрики стиха и заканчивая расположением пауз. Так, широко известен рассказ из "Книги песен" о способе подобной нотации. Согласно этому рассказу Исхак ал-Маусили сочинил песню, которая привлекла внимание эмира Ибрахима ибн ал-Махди настолько, что он попросил автора прислать ему эту песню в письме. Исхак ответил письмом, в котором отразил "детали стихотворения вместе с его метром *('ика'),* размером *(басит),* направлением *(маджра)* и высотным положением [мелодии] *('асба'),* её соразмерным делением *(таджзи'а),* частями *('аксам),* последовательностью её звуков и расположением пауз, [отражая и] подробности соединения ритмических модусов *('адвар)* и их размеры *('аузан)"* (Farmer 1929, 106)

Таков остов будущей композиции.

4.2. "Основа" и "украшения"

Однако со страниц трактата предстаёт и другая композиция, которая стремится к практическому самовыражению, используя "незвучащий" материал теории. Это - более высокий уровень достижения цели. Он служит для её "возвышения, выделения и украшения [...], придаёт ей великолепие". Опираясь на суждения Фараби, можно сказать, что два этапа композиции неразрывно связаны. Так же, как *"необходимое бытие мелодий"* нуждается в совершенствовании, так и *"превосходное бытие"* возникает на основе "необходимого". Первоначальной предпосылкой их выделения является философское обоснование двух форм бытия каждой вещи (Аль-Фараби 1985). В теории музыки эта предпосылка воплощается в виде двух составляющих мелодии-музыкального сочинения - *основы и украшения,* и распространяется на главные компоненты теории. Фараби неоднократно и в разном контексте рассматривает основу и украшения (добавления), сопровождая анализ как абстрактными, так и конкретно-материальными характеристиками. Например, он пишет, что "первый тип подобен основе и утоке в одежде, кирпичам и дереву в зданиях, а второй тип - резьбе, гравировке и украшениям зданий, [...] бахроме в одежде. [...] Звуки, которые подобны основе и утоке в одежде, мы назовем основами или фундаментом мелодий, в то время как второй тип мы назовем добавлениями, украшениями мелодий" (Sawa 1989, 72).

Идея "основы" и "украшения" в теории Фараби восходит к важнейшему художественному принципу мусульманского искусства - орнаментальности, которая выражается в наличии двух структурных элементов в любом художественном

произведении: *рациональной формы (ал-хайт - нить) и произвольной линии (ар-рами - букв. бросать, метать)* (ал-Халлаб 1999, 43)[32].

Понятия основы и украшения выражены у Фараби, как и в системе мусульманского искусства, терминами *"мабади" и "тазийадат"* и относятся не только к мелодии как компоненту композиции, но и к мелодии как целому.

Фараби особенно подчёркивает эстетическую роль украшений как придающих мелодии *"блеск", великолепие" (баха'), "изящество" ('анака), "пышность" (тафхим), "изобилие" и "избыток" (тахсир", тахзир), "украшение" (тазйин).*

Возвращаясь к сравнению методов исследования композиции, можно сказать, что составление компонентов становится основой композиции и предшествует её совершенствованию. Первый метод становится, таким образом, теоретической возможностью, а второй - его практической реализацией, расширяющей изначальные возможности композиции. При этом украшение основ также подчиняется правилам нормативности.

Приёмы украшения композиции определяются в соответствии с характером воздействия музыки, который обусловлен, по Фараби, *"целями" поэтического слова.* Уместность введения тех или иных украшений в различных по типу художественного содержания вокально-поэтических композициях означает прежде всего соблюдение рекомендаций как в отношении текста, так и в отношении музыкальных средств вразительности (БКМ, "Украшение мелодий воздействующими звуками" - см. приложение II).

В заключительной главе третьего раздела Фараби, обобщая все виды украшений (метро-ритмических, тембро-динамических (фонетических), мелодических), классифицирует их по воздействию, художественным целям и положению в музыкальном сочинении. ("Если (украшения) соединяются с речением, цель их относительно речения понимается быстрее и превосходнее." (Ал-Фараби 1967, 1177).

Техники ритмических украшений у Фараби представлены в следующей таблице (БКМ, вторая глава третьего раздела, Sawa 1989, 46-53):

Метро-ритмические и темповые украшения		
название	перевод	значение
ал-маджаз	переход	помещение одного или более ритмических ударов в разъединении (фасила) для перехода от одного давра к другому

[32] На принципе сочетания основы-украшения, отражающем тип художественного мышления, базируется мусульманское изобразительное искусство (орнамент, эпиграфика, книжная миниатюра) и каллиграфия.

ал-'и'тимад	поддержка	помещение ритмического удара в конце композиции или её раздела для ясного окончания
ал-тад'иф	удвоение	заполнение паузы между двумя ритмическими ударами одним ударом
тайй	понижение	сокращение метра (метрических долей) на один или два удара
тавсил	соединение	сокращение времени разъединения; устранение разъединения; наполнение разъединения дополнительными ударами (см. маджаз)
тафсил	разъединение	введение разъединения в соединенном или разъединенном ритмах (в нехарактерном месте); удлинение разъединения
такрир ал-'аджза'	повторение частей (давра)	повторение частей ритма (одного разъединения или более); удлинение ритма, св. с повторением частей бейтов
таркиб ал-'аджза'	соединение частей (давра)	смешивание частей ритма, добавление одной или нескольких частей, помещение рядом двух разных ритмов хафифа, св. с соединением частей бейтов
ал-тасдир	вступление	украшение в начале давра (относится к первому полустишию стиха - садр)
ат-тартил	пение, распевание	замедление темпа в метризованной музыкальной композиции - декламации (см. также мелод. украшения)
ал-хадр	спуск, наклон	медленное ускорение темпа в метризованной музыкальной композиции
ат-тауассут	умеренность, серединность	средний темп
ал-хасс ал-хабаб	побуждение рысь	виды быстрых темпов, связанных с определёнными ритмами
ал-'идрадж	включение, помещение	помещение дополнительных ударов между основными длительностями (долями метра)
ат-тахфиф	облегчение, смягчение	заполнение основных долей метра мелкими длительностями (ударами), учащение

		ритмической пульсации, связанное с использованием ритма хафиф
ат-таскил	утяжеление	сокращение мелких длительностей, сведение их к основным долям метра, сокращение ритмической пульсации, связанное с использованием ритма сакил
мушакала	однородность	два или более последовательных давров одинаковой ритмической структуры
мухалафа	неоднородность	два последовательных давра неодинаковой структуры
тамхир	искусный, умелый	частое использование тайй на протяжении всего произведения; повторение частей с тайй; получение ударов ритма сакил и хафиф, которые воспринимаются как средние удары

Что касается *мелодии,* то Фараби рекомендует применять в ней следующие *приёмы украшений*[33]:

1. *"Гунна"* (букв. "гнусавость") - полуносовой звук (назализация звука), при котором часть воздуха проходит через нос, а часть - через губы. Применяется в коротких и длинных звуках,
2. *"Замм"* - полный носовой звук, который возникает при плотно сжатых губах. Применяется в коротких и длинных звуках.
3. *"'Ибдал аш-шухаджат"* ("замена верхними звуками") - переход от низких звуков к высоким на октаву вверх на одном дыхании. *"Тарджих"* (букв. "колебание") - пение вибрирующим грудным звуков с помощью расширения потока воздуха (Дж.Д.Сава определяет это тембровое украшение как "пение звуков в более веской и сильной манере при помощи открытой струи воздуха" (Sawa 1989, 101),
4. *"Тафхим"* (букв. "пышность, великолепие") - пение с эмфатическим произнесением, подчёркиванием фонем текста.
5. *"Набарат"* (букв. "ударения") - короткие, острые звуки, озвучивающие глухой взрывной согласный - хамзу. Длительность украшения не превышает ватада, т.е. двух восьмых или четверти в размере 3/8.
6. *"Шазрат"* (букв. "крупинки, вставки") - короткие, лёгкие украшения, при которых короткие звуки озвучивают долгий гласный "и" (*мусаuтат мунхафида"*).

[33] Способы мелодической (тембро-фонетической) артикуляции слов текста, по-видимому, связаны и с правилами произнесения харфов (*махаридж ал-хуруф*) в арабской фонетике и искусстве чтения Корана (*таджвид*) (Маджди ал-Акили 1969-79).

"Шазрат" вводится между соседними основными звуками мелодии два или три раза в композиции.

7. *"'Ималат"* (букв. "наклоны") - характерное фонетическое произнесение, при котором долгая "а" приближается к долгой "и", а короткая гласная "а" (фатха) - к короткой "и" (кясре).

8. *"Махзуза"* (букв. "дрожащие") и *"мукассара"* (букв."ломаные") - тембровые украшения звуков большой длительности, используемые в пении. Названия мелодических украшений отражают их восприятие человеком. *"Махзуза"* обозначалось также *"шарка"* - "задыхащийся".

9. *"Тартиб"* (букв. "свежесть, влажность") - применяется, в основном, в длинных, тянущихся звуках в конце песни и в сочетании с *"'ималат"*. Термин отражает качественную характеристику звуков.

10. *"Тартил"* (букв. "исполнение, пение") - медленное распевание с ясным произношением текста (мелодекламация) (см. ритмические украшения). Одно из значений термина в эпоху ал-Фараби - распевание Корана или любого религиозного текста (БКМ, вторая глава третьего раздела - см. приложение II, al-Faruqi 1981; Sawa 1989).

4.3. "Замысел" композиции. Проблема жанра

При составлении целого, по словам Фараби, необходимо установить *"замысел" композиции (ал-максуд)*. Подобный замысел или "значение" трактуется у Фараби как определённая художественная направленность (музыкально-поэтический образ) и указывает на жанр и стиль музыки.

Исходящие из общих истоков, значения музыки и поэзии должны быть едины в одном сочинении. ("Они (мелодии) очень полезны, особенно при замене мест некоторых речений некоторыми, так же как положение заменяет место суждения, а решение - место вопроса согласно тому, что обобщено в другом месте. И тогда нужный образ попадает в память слушателя, или не является трудным [для восприятия], только посредством звуков, имеющих свойства, которые подобны [речениям]. И если они соединяются с [речениями], они указывают на то, на что указывает речь, которая заменяла это его место."(Ал-Фараби 1967, 1175).

Как следствие этого (или как причина общности целей) возникает единая жанровая система музыки-поэзии, которая в большей степени исходит из *классификации поэзии*, поскольку "искусство поэтики возглавляет музыкальную форму, цель [последней] необходима для цели другой, и поэтому речи должны соединяться с мелодиями, составленными из одних [вокальных] звуков, а составленная (слаженная) мелодия

сочетаться с речами, так чтобы харфы, из которых составлены те речи, стали разделами звуков мелодий." (Ал-Фараби 1967, 1093).

Обозначением жанра становится название *поэтического размера*, соответствующее, одновременно, названию *музыкального ритма*. По поводу связи распространённых арабских музыкальных ритмов с поэтическими жанрами-метрами интересно заметить, что в доисламское время (т.е. до систематизации стихосложения - 'аруд) рамал, хазадж, хафиф и сакил существовали как песенные жанры с определёнными ритмами (в наибольшей степени это относится к рамалю и хазаджу) и уже впоследствии вошли в метрическую систему классического аруда. А в дальнейшем некоторыми из метров писались стихи, не предназначенные для пения, например, рамал (Исфахани 1980, 669).

Рассматривая различные виды мелодий по их воздействию на человека и стилевым качествам, Фараби создаёт своеобразную *жанровую систему*, в которой каждый вид мелодии подразумевает определённый комплекс приёмов сочинения. То, что мы в данном случае называем "жанровой системой", является по существу типологией музыкальной композиции.

Жанровое соответствие музыки и поэзии, очевидно, означало и *стилевое единство композиции*. Так, арабская поэзия, основанная на характерной метрике аруда, не могла быть распетой интонационно чуждой ей неарабской мелодикой, поскольку это нарушило бы соразмерность поэзии и музыкального целого. Подтверждение несовместимости разнонациональных компонентов в сочинении мы вновь находим в "Книге песен". Это одна из множества историй об испытании музыкального дарования и мастерства Исхака ал-Маусили.

"У моего хозяина, который научил меня пению, был слуга из румийцев [Рум - Византия]. Он пел на своём языке песню с красивой мелодией. Хозяин сказал мне:

- Мухарик [придворный певец аббасидских халифов], возьми этот румийский напев и спой его на арабские стихи, включив в свои песни. Я хочу испытать им Исхака ал-Маусили, чтобы узнать, как велики его знания.

Я сделал это. И когда к моему господину пришёл Исхак, он задержал его, и Исхак остался. Тогда хозяин послал за мной и передал: "Спой этот румийский напев среди других твоих песен". Я спел этот напев в ряду других, которые исполнил раньше. Исхак выслушал его и стал разбирать деление его на части и определять ритм, отбивая такт рукой. Потом, обратившись к моему господину, он сказал:

- У этой песни румийский напев, откуда она попала к тебе?

После этого мой господин всегда говорил:

- Никогда я не встречал ничего лучше, чем умение Исхака обнаружить румийский напев, незнакомый ему, в котором не было никаких недостатков, да к тому же

переделанный на арабскую манеру пения и скрытый другими напевами. Но он узнал его, от него это не укрылось." (Исфахани 1980, 514).

Несочетаемость арабского стиха и византийского пения отразилась на несовершенстве композиции, и Исхак смог безошибочно распознать заимствованный напев, расчленяя составные компоненты, "разбирая деление его на части и определяя ритм". Анализ мастера выявил основу композиции.

Обобщая всё сказанное о *составности* как *основном принципе организации композиции* в теории Фараби, можно назвать критерием идеальной её модели *нормативность*[34]. К нормам относилось соединение мелодий с речами и сопровождение музыкальным инструментом. Нормативной должна была быть вся структура композиции - здесь существовали строгие правила отбора и составления её компонентов. Лучшей оценкой сочинения, созданного в рамках традиции, считалась *соразмерность, гармоничность* музыкального целого. "Его мастерство покоится на прочных основах, а его напевы крепко сложены, и их части соразмерны" - говорят о легендарном арабском музыканте Исхаке.

4.4. Форма

Достижение слитности музыкального и словесно-поэтического начал в песне составляло, очевидно, главную художественную задачу в искусстве, которое описывает Фараби, и поэтому при освещении мелодического строения песни, того, что мы бы назвали разделами *тексто-музыкальной формы*, он исходит из закономерностей взамодействия слова и музыки[35].

Основное течение мелодии было тесно связано с поэтическим текстом - певец-сочинитель должен был следовать метрике и структуре стиха, соблюдая правила их организации, как-то - размер, членение на части, определённый порядок и расположение частей, равенство частей и окончаний. Сама интонационная ткань музыки в просодическом строе во многом определялась фонетической артикуляцией слов стиха.

Более свободными и, следовательно, разнообразными в композиционном отношении при сочетании текста с музыкой могли быть промежуточные и крайние разделы формы - начальные и конечные построения стиха и песни (первые или последние части полустиший, полустишия, строки, бейты), а также "разъёмы" между разделами.

---

[34] Приверженностью традиционным формам отмечено и поэтическое творчество этой времени (IX - XI вв.), "чёткая и строгая регламентация допустимых в поэзии форм и приёмов - по словам исследователя средневековой арабской литературы И.М.Фильштинского, - порождала "эстетику деталей", "каждый жанр имел определённый набор поэтических тем и мотивов", которые приводились в специальных сочинениях, получивших название "диван ал-ма'ани" - "собрание поэтических мотивов" (Фильштинский 1991, 24-25).

Немаловажное значение в озвучивании текста имела, вероятно, передача рифменных окончаний бейтов. Так, в "Книге поэтики" при перечислении правил сложения поэтической формы Фараби подчёркивает, что "окончания бейтов должны быть определёнными" (Аль-Фараби 1975, 546).

В соответствии с различением функций и методов сочинения основных, а также промежуточных и крайних разделов мелодии, Фараби разграничивает и рассмотрение этих вопросов - последним из названных разделов посвящены специальные параграфы "Начала мелодий и вступления к ним", "Окончания мелодий и переходы между их частями" (Ал-Фараби 1967, 1160-1169).

Разделы формы, на которых останавливается Фараби - *начала мелодий ('авва'ил, мабади', истихлалат), переходы между частями (маджазат ал-'аджза', 'ауасит) и окончания (нихайату, 'ауахир).*

"Начала" (или "вступления") мелодий представлены Фараби как весьма разнообразные по материалу и приёмам исполнения[36]. Описанные им *виды вступлений* обобщены нами в следующей таблице:

1. *"тараннум"* ("пение, напев")	пение с интонационными переходами голоса вверх (в верхний) и вниз на кварту, квинту или др. интервалы (и нижний регистр (октавы) (*сийахат, шухаджат*),
2. распевание слов песни:	
"истихлал" ("открытие")	от слова до полустишия
"нашид" ("песня, гимн")	от полустишия к стиху, двум стихам и более
"ар-радда" ("возвращение")	повторение в конце прелюдии начальных слов текста
3. распевание вставных слов ('*ала*).	

В начальном разделе песни могут вводиться мелодические украшения "ал-гунна", "тарджих" (в первом полустишии стиха - *ас-садр*), "аш-шухаджат" (во вступлениях типа *нашида*), "набарат", "шазрат" (см. значения мелод. украшений выше).

---

[35] В теории композиции Фараби отсутствует термин, аналогичный современному понятию "музыкальной формы".

[36] Обозначения начального построения песни (мелодии) не поддаются точному истолкованию на данном этапе исследования, так как нуждаются в сопоставлении с понятиями более поздней арабской теории и песенного искусства. Текст Фараби даёт возможность разных переводов, в том числе - вступление или запев к песне.

Употребление "'ика'"- ритмических модусов, в большинстве случаев необязательное во вступлении, отличается от его употребления в самой песне посредством разъединения (*тафсил*) или соединения (*тавсил*) (ритмических единиц периода) длительностей основного ритмического модуса, ускорения (*ас-сура*) или замедления (*ал-'ибта'*) темпа.

В целом начало песни всегда контрастирует с последующим её развитием по ряду композиционных характеристик: тексту и способам его интонирования, мелодическому (тематическому) материалу, его диапазону и регистровому расположению, ритмической организации, темпу и артикуляции.

Переходы между частями также отличаются от основных разделов песни - в них, как пишет Фараби, применяются интервальные роды, звуки которых являются промежуточными между родами этих частей, а также иная последовательность звуков (*тартиб*).

В окончаниях мелодий, которые приходятся в тексте на неогласованные харфы (*ас-сакина*) и короткие слоги (*макати' касира*), могут вводиться дополнительные звуки (*нагм за'ида*) или мелодические украшения, соответствующие определённым харфам - короткие, длинные или средние по протяжённости, вибрирующие (*ал-махзуза*) или протянутые (устойчивые - *ал-карра*) по артикуляции (разновидности приёмов интонирования текста - *аш-шарка* - длинный вибрирующий звук, *ал-и'тимад* - протянутый звук, *ал-истираха* - окончание слова на звук "ха"). Среди мелодических и ритмических украшений, которые пригодны для концов мелодических фраз (построений), Фараби приводит *"ат-тартиб"*, *"ал-'ималат"*, распевание конечных (протянутых) харфов согласным "нуном" (*ат-тануин*) и интонирование коротких или усечённых харфов высокими звуками (Ал-Фараби 1967, 1174).

Помимо перечисленных разделов, Фараби упоминает *"перерывы, остановки и соединения" (куфатун, сакинатун, тавсилат)* в структуре песни, также также происходящие от членения поэтической речи - "при помощи знания их в речениях возможно исправление остановок и частей в мелодиях, и исправление концов частей мелодий, и исправление величины меньших их частей." (Ал-Фараби 1967, 1176).

Обобщая сказанное о разделах тексто-музыкальной формы, надо заметить, что Фараби не ставит целью исследование конкретных образцов композиции, бытующих на практике (они не представляли в то время сложившейся системы и также отличались многообразием). Задача учёного - обозначить границы *нормативной формы*, общую типологию её создания, за пределами которой находится "несовершенное", чуждое естественному восприятию. В то же время, достаточно подробные теоретические предписания Фараби относительно исполнительских приёмов, присущих различным

разделам формы, находят подтверждение в передаче манеры пения у Исфахани. Например, приём транспонирования мелодии песни на различные интервалы описан следующим образом: "Большей частью песни начинаются с громкого звука - этим приёмом Исхак пользуется почти во всех своих песнях, и многие певцы за это называют его "ужаленный" [...] Потом он повторяет ту же мелодию, исполняя её тихо и мягко, постепенно уменьшая силу звука, так что сильная и громкая часть песни сопровождается соответствующей ей тихой и мягкой." (Исфахани 1980, 514).

Интересно то, что Фараби и Исфахани используют идентичные характеристики высокости и низкости. У Фараби это - "острый - тяжёлый" звук, а у Исфахани - "резкий (громкий) - мягкий (тихий) звук" (*хадд - сакил*). Оба автора, видимо, используют традиционные определения, отражающие восприятие акустического пространства в арабской культуре.

В качестве свидетельства вокального мастерства Исхака, "самого сведущего из людей своего времени в пении и музыке, и самого искусного во всех её видах", автор "Книги песен" устами своего героя говорит: "Он сочетает декламацию под музыку с мелодическим богатством, владеет искусством плавного перехода от громкого звука к тихому", - и восклицает, - а это ведь самое трудное из всего, что известно в искусстве пения" (Исфахани 1980, 514).

Эти же критерии совершенного пения мы находим и у Фараби. В частности, при рассмотрении мелодии "полных" и "пустых" звуков, т.е. декламации и распевания, Фараби обращает внимание на преимущества и недостатки каждого из них и делает вывод о необходимости их смешения: "Когда мелодия решительно объединяет вместе два положения, то оба они - услаждение слушающего и красота, а речь имеет легко понятное значение (Ал-Фараби 1967, 1199). Что касается переходов между высокими и низкими звуками, то Фараби считает заполнение всего звукового диапазона песни "помощником в достижении предела цели поэтических речений", говоря, что "мелодия не является полной [...] посредством сочинения высоких и низких звуков без соединения с положениями других звуков" (Аль-Фараби, 1967, 1171).

Этот ряд сходных элементов может быть продолжен при более внимательном анализе как текста Фараби, так и уникальных фактов из практики IX-X вв., запечатлённых в "Книге песен". "Реконструкция" музыкальной композиции Фараби в сравнении с этим источником позволяет не только приблизиться к пониманию сущности самой теории, но и представить "звучащий" образ музыкального сочинения, который складывался на протяжении многих веков.

Теория композиции Фараби, так же как практическое искусство, которое она отражает, базируется на прочных основаниях традиций Ближнего и Среднего Востока. "Искусство на протяжении веков передавалось из поколения в поколение, от народа к народу", - справедливо говорит Фараби, обозревая всё предшествующее развитие музыкального искусства (Аль-Фараби 1992, 105).

Традиционность, "подражание древним мастерам" - это знак высокого качества композиции, её совершенства. "Древние", по словам Фараби, постигли и овладели всеми тайнами этого искусства.

Другая сторона композиции и музыкального искусства в целом - их изменчивость и совершенствование по мере становления практического искусства. Фараби утверждает, что, несмотря на следование принятым нормам совершенства и несовершенства, которые "существуют уже продолжительное время [...] нельзя тем не менее рассматривать составление мелодий как некий закон или догму", поскольку оно "обладает известным сроком жизненности и пригодности" (Аль-Фараби 1992, 231-32). Традиция постоянно обновляемая и развивающаяся "по пути обычая" становится залогом жизненности музыкального искусства.

И хотя теория - это некий застывший стереотип композиции, на практике она претворяется шире, гибче, предоставляя возможность "внимательному и вдумчивому читателю, обладающему и соответствующей интеллектуальной подготовкой, самостоятельно открыть для себя все следствия, вытекающие из принципов данной науки" (Аль-Фараби 1992, 325). В этом - особая *универсальность теории*, в которой осмыслено традиционное искусство в его предшествующих и последующих проявлениях.

В предыдущих разделах главы мы раскрыли *содержание теории* ал-Фараби, заостряя внимание на её основополагающих вопросах и следуя логике автора в постепенном "возведении" отдельных положений в единую теоретическую систему. Обратимся теперь к описанию стоящей за ней *картины бытия музыкального искусства* в философском истолковании.

5. Музыка в картине бытия

Структурированность компонентов музыкального языка и их иерархическое составление в композиции складывается у Фараби в цельную картину бытия музыкального искусства тождественную по принципу строения его *философской картине мироздания*. Музыкальная материя разворачивается в вертикальной плоскости - от "первоэлементов", атомов музыкального языка (универсальных субстанций) (звука, ритмического удара, фонемы) ко всё более усложнённым их сочетаниям (единичным

субстанциям) вплоть до композиции как целостной формы художественного творчества.

Используя универсальную для Фараби дедуктивную модель иерархии сущего, мы можем обозначить движение этой материи как своего рода "проистечение" ("эманацию") музыкального бытия. Подобный подход лишён философской мистики и имеет несколько оснований. Одно из них относится к сфере философско-логического языка теории, который приобретает почти зримую символическую предметность - исследование достигает такого уровня умозрительного обобщения, при котором категориальный аппарат образует некое самостоятельное понятийное бытие. Другое основание заключается в трактовке познавательного процесса у Фараби, о котором уже шла речь - расчленённость субъекта и объекта восприятия связана у него с особым качеством умопостигаемости объекта, возникающим благодаря отражённому свету Единого. Предметный мир (субстанции - *ал-мауджудат*) как объект познания образует автономный от познающего субъекта слой бытия ("произвольные вещи") - промежуточный между "естественным" бытием этих предметов и их образами в уме познающего. Фараби объединяет этот мир умопостигаемых предметов - объектов интеллекции (*ал-ма'кулат*) - понятием "мыслящей формы" (*хай'ату антык*), которое распространяется на все категории музыкального искусства (рассмотренные во 2 главе дисс.).

Предметность научного языка Фараби, с одной стороны, и умопостигаемость предметов в его теории познания, с другой, позволяют трактовать музыкальное искусство в качестве некой бытийной субстанции, субстрата научной мысли. Музыка - род деятельности в двух его аспектах ("формах") - практическом и теоретическом - понимается в этом смысле как самоценное (самодостаточное) бытие - "искусство музыки как таковое", а музыкальная композиция - творение искусства и предмет познания в теории - представляет собой одну из его "форм".

Применяя распространённый у Фараби способ аргументации путём логического соотнесения понятий в силлогизме, можно сказать, что "композиция мелодий" также относится к искусству музыки, как оно относится к математике, а та, в свою очередь, к универсальной науке философии. И всё это вместе есть не только область мыслительной деятельности человека, но также и мыслимая (-мыслящая) субстанция, порождённая разумным Первоначалом (Разумом).

Музыкальное бытие составляет в концепции Фараби неотъемлемую часть единой *картины мироздания*, некий *микромир*, структура которого воспроизводит (воссоздаёт) структуру *макромира* - мироздания.

С одной стороны, музыка вписывается в целостную структуру бытия в качестве рода этого бытия и этапа его познания. С другой, иерархическое отношение элементов в структуре мироздания повторяет себя в аналогичном строении музыкального бытия. Отражение *принципа соподчинения частей целого (общего - частного)* прослеживается на *трёх уровнях*: в *структуре элементов музыкального языка* (лада-ритма) и речи, при их *объединении в композиции*, и в *иерархии форм музыкального искусства* (на уровне компонентов музыкального языка, их составления в композиции и бытия музыкального искусства в целом). Соотношение всех трёх названных уровней (форм) музыкального бытия может быть отображено в виде следующей схемы.

СХЕМА 16: ***Музыкальное искусство (сина'ату л-мусика)***

Мыслительная потенция (логос) (нутк)
↓
Числовая связь звуковысотных структур
(математическое выражение звуковысотной организации музыки -
ал-мунасабат ал-'ададийа, макадир, кувва)
↓
Физическая природа звуков (ат-таби'ийа)
↓
Элементы композиции (истакисат сина'ати л-мусика)
↓
Музыкальная композиция (мелодии) (та'лиф ал-'алхан)
⇓
Сочинение (сигату л-'алхан)
↓
Исполнение ('ада'у л-'алхан)
Практическая форма (хай'а 'амалийа)
↓
Теория музыки (назарийату л-мусика)
Теоретическая форма (хай'а назарийа)

Предпосылками становления композиционных элементов являются *логическая связь (эйдос), числовая упорядоченность (форма), физическая предметность (материя).* Порядок иерархии (уровни которой связаны по типу основ и следствий) воплощает у Фараби одновременно *онтологическую модель музыкального искусства* и *гносеологический процесс (познания в музыкальной науке)* - любой из уровней, за исключением "сочинения" и "композиции", которые соотносятся как род и результат деятельности, предшествует последующему или обусловлен предыдущим по бытию. Следует учитывать и то, что для классификации (характерный метод научного обобщения Фараби) избирается наиболее типическое (нормативное) соотношение этих форм, хотя сам учёный описывает различные типы их бытования (так, например, импровизация соединяет формы сочинения и исполнения)[37].

[37] Подр. о классификации "форм" искусства музыки см. 2 главу диссертации.

Поскольку направление познания противоположно возникновению форм сущего (индивидуальные субстанции бытия составляют основы познания, а цели познания - основы бытия, универсалии), данная иерархия взаимообратима и может рассматриваться как в нисходящем (по бытию), так и в восходящем порядке (в познании). При этом между крайними ступенями протягивается очевидная логическая связь, позволяющая представить вертикаль музыкального мира в виде круга - мыслительная потенция лежит в основании научного умозрения. Но соотношение градаций бытия и познания остаётся разомкнутым, так как за пределами музыкального бытия находится Единое, к которому и устремлено его движение.

Уровни бытия музыкального искусства соподчиняются не только в *онтологическом и гносеологическом*, но также в *аксиологическом и хронологическом* планах. Положение музыкальной науки (в аспекте познания) оценивается как наивысшее по отношению к другим родам музыкальной деятельности, что обусловлено в философии Фараби приоритетом умозрения над практической деятельностью, умопостижения над чувственным восприятием.

В то же время, если рассматривать становление музыкального искусства по хронологии, сложение его форм - сочинения, исполнения, музыкальной науки - является, по Фараби, результатом последовательной *исторической эволюции музыкального искусства.* Возникновение теоретической науки о музыке относится к её завершающему этапу, которому предшествует развитие исполнительской практики и накопление знаний об искусстве, передаваемых "от поколения к поколению". Из идеи взаимосвязанности музыкально-исторического процесса проистекает и важная мысль Фараби о *преемственности в развитии искусства.* Собственный вклад в музыкальную науку учёный видит в продолжении исследований "древних" в этой области, истолковании и донесении до современников их взглядов, а также в разработке "нового метода" теории музыки (основанного на логике и теории познания). Это определяет свободу диалога с предшествующей наукой (музыкознанием, философией и логикой) - заимствований из древнегреческой музыкальной теории, ссылок, цитат.

6. Музыкальное искусство в социуме
(социальная утопия ал-Фараби)

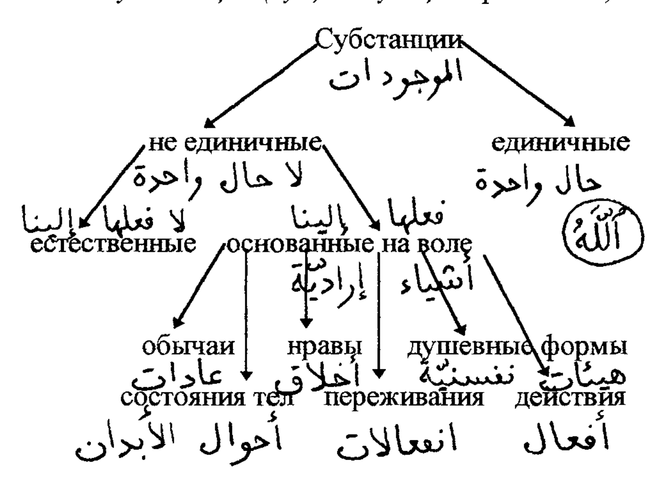
За границами обрисованной нами картины музыкального бытия открывается *всеобщее бытие "существующих предметов"*, пронизанное единой причинно-следственной связью, целенаправленным движением от единичного к множественному, от общего к частному. В этой универсальной иерархии бытия искусство музыки, наряду с другими искусствами и науками, принадлежит к области творимого человеком мира, существование которого рассматривается Фараби как актуализация разумного,

интеллектуального начала, присущего человеку (специфического блага, которым наделён человек). Разнообразие форм мыслительной деятельности, составляющих эту область, символизирует множественность путей познания Единого.

Уже говорилось о внутренней субординации знаний в единой универсальной науке и их обращённости к единому предмету -"сущему" (*мауджуд*), которое в акте познания выступает в качестве "умопостигаемого объекта интеллекции" (*ма'кулат*). Иной аспект отношения искусства к умопостигаемому объекту и того, что составляет этот объект, Фараби раскрывает в заключительном параграфе "Книги" ("Цели мелодий и введение их в человечество" - см. приложение II).

Пройдя этапы философско-логического истолкования и теоретического исследования предмета, учёный выходит на уровень обсуждения *социально-этических проблем бытования музыкального искусства*, но вновь - в философско-метафизическом ключе. Сущее в его бесчисленных формах и проявлениях подразделяется им по *"состоянию" (хал)* на *"единичные" (вахида) и "неединичные" (ла хала вахида) субстанции.* Последние имеют две вида бытия - *естественные вещи (лейса фи'луха илейна")* и вещи, возникшие по воле человека (*фи'луха 'илейна*) или *"произвольные (добровольные) вещи" (ал-ашйа ал-'ирадийа).* В трактате "О достижении счастья" он характеризует их как "существующие по природе" и "основанные на воле": первый вид умопостигаемых вещей обладает неизменными акциденциями - "образуется по природе и по природе же связан с акциденциями", второму виду присущи акциденции и состояния, которым свойственно "соединяться с ними, постоянно сменяясь в них, увеличиваясь и уменьшаясь, входя друг с другом в бесконечные сочетания, не охватываемые законами." (Аль-Фараби 1975, 301). Ко второго рода субстанциям принадлежат физические, духовные (и интеллектуальные) формы и состояния человека, нравы, обычаи, действия и переживания (*хай'ат, 'ахлак, 'адат, 'аф'ал, инфи'алат*).

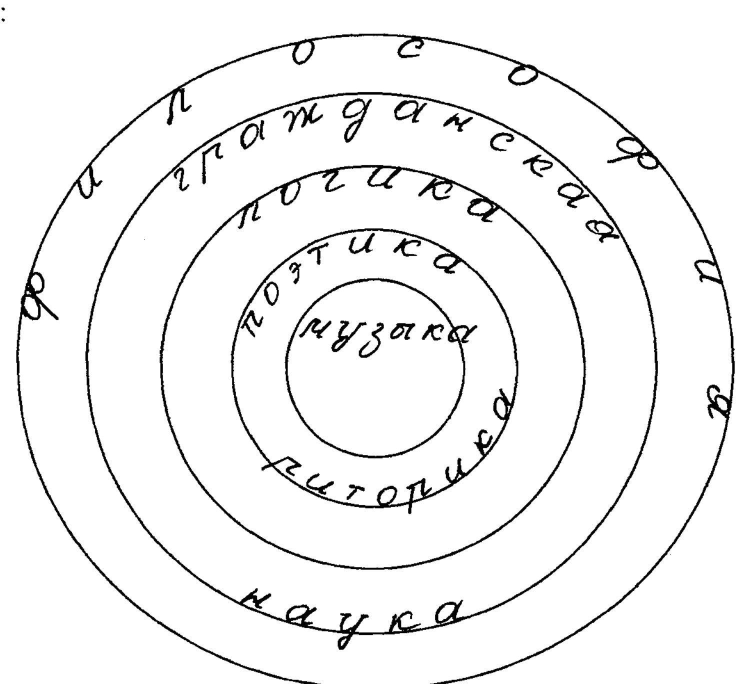
СХЕМА 17: *Роды субстанций (существующих предметов)*



Заметная акцентировка философского вопроса о “произвольных вещах” в музыкально-теоретическом трактате отсылает нас к дискуссиям по вопросу о *свободе воли и предопределении,* развернувшимся в средневековье в различных идейных течениях ислама (богословии, фикхе, му’тазилизме, философии, суфизме). В философии Фараби (и му’тазилизма), как отмечалось в 1 главе диссертации, существование этого слоя бытия рассматривалось как непосредственное *проявление свободного выбора и доброй воли человека* (в противоположность ортодоксальному истолкованию поступков человека как изначально предопределённых волей Всевышнего). Искусство в этом контексте предстаёт как результат свободного волеизъявления человека и выражение заложенного в нём творческого начала.

Мир *“состояний и акциденций” человеческого бытия* становится *объектом поэтического искусства,* которое, в свою очередь, сообщает художественые образы и “замысел” музыкальной композиции. А поскольку сущность произвольных вещей, их обусловленность социальным бытием человека является у Фараби предметом *“гражданского искусства” (“гражданской политики” - ас-сина‘ату л-маданийа, ас-сийаса ал-маданийа),* к этому искусству возводятся и “цели” музыки. Фараби проводит линию взаимосвязи между искусством музыки, искусством поэтики и риторики - разделами логики, и гражданским искусством. Их соподчинение по “целям” и степени опосредствования предмета вписывается в общую *иерархию наук и искусств* по Фараби, которую можно изобразить в виде концентрических кругов (сфер).

СХЕМА 18:



Формы и состояния человеческого бытия расцениваются Фараби по двум критериям: как социально-этическое *благо (добродетели) (хайрат)* и *зло (пороки) (шурур)*, а поступки (деяния) человека объединяются в две обобщённые категории - *"труда, усердия" ('умур ал-джидд)* и *"развлечения, игры" ('аснаф ал-ла'б):* первая категория действий воплощает "вещи, способствующие достижению наиболее совершенного человеческого стремления (замысла), а именно - предельного счастья (*ас-са'адату л-касуа)*" [подч. мной - С.Д.], вторые же ведут к получению наслаждения от отдыха, "которое способствует восстановлению человека, побуждающему его к трудам." (Ал-Фараби 1967, 1184-1185). Данные категории деяний определяют устремлённость человека либо к истинному (предельному) счастью, либо к наслаждению (отдыху), и его принадлежность к той или иной ступени (*маратиб 'инсанийа*).

СХЕМА 19:

Тематика, обозначенная Фараби в виде смыслового итога рассуждений о музыке и главной идеи его теоретической концепции - *"цели" музыкального искусства, его место в системе познания и предназначение в социальной жизни* - тесно связана с основными мировоззренческими проблемами его творчества. Так, в конце "Книги" автор вновь поднимает темы смысла и цели бытия человека, его отношения к божественному бытию - философский мотив "достижения предельного счастья" и противопоставление истинного и ложного его понимания, социально-этических ценностей и благ, и устройства социума (мотив "добродетельного города"), иерархии мира (бытия) и, наконец, статуса и роли искусства в современном обществе.

Для того, чтобы дать истолкование намеченных Фараби тем, следует сделать небольшое отступление в его *социально-этическую концепцию общества*, с которой они, безусловно, связаны. Эта часть научно-философской системы Фараби получила название *учения о "добродетельном городе" (ал-мадинату л-фадила)* по названию

трактата, в котором оно наиболее полно изложено - “О взглядах жителей дородетельного города”[38].

Это учение Фараби (первая из созданных арабо-мусульманскими философами социальных утопий, в числе которых в более позднее время - Ибн Сина, Ибн Рушд, Ибн Туфейль и др.), продолжающее линию “идеального государства” Платона, содержит взгляды учёного по вопросам государственного строя, описание форм правления, установление этических и политических норм, определение назначения правителя и подчинённого, критику порочного общества и др. вопросы.

В построении концепции совершенного города-государства Фараби исходит из тезиса о необходимости объединения людей в некие сообщества, поскольку только в социуме человек “может достичь необходимого в делах и получить наивысшее совершенство.” (“Человек относится к тем видам [существ], которые могут [...] только через объединение многих людей в одном месте проживания”, “Человеку свойственно по своей природе находиться в связи с другим человеком или другими людьми в том, к чему он должен стремиться [...] поэтому каждый человек для достижения доступного ему совершенства нуждается в окружении других людей и в объединении с ними.” (Аль-Фараби 1975, 295-296).

Социальную иерархию “добродетельного города” Фараби уподобляет всеобщей иерархии бытия: “То, что составляет город, сходно с тем, что составляет совокупность мира”(Аль-Фараби 1975, 299). На вершине этой иерархии находится глава государства - *идеальный правитель*, обладающий “высшей степенью человеческого совершенства”. (Аль-Фараби 1970, 316). В его образе соединяются черты имама - духовного главы мусульманского общества, правителя и философа. (“Истинным правителем является тот, кто в искусстве, посредством которого он управляет городами, ставит целью и предметом стремления создание для себя и остальных горожан подлинного счастья, которое является пределом и целью искусства правления.” (Аль-Фараби 1975, 198). Основной духовной ценностью в “добродетельном городе” почитается стремление к “достижению счастья”.

Черты утопической концепции отчётливо просматриваются в социально-этической тематике “Большой книги музыки” - в рассуждениях об этических и эстетических ценностях и о природе счастья и истины, в полемике истинного и ложного представления о счастье и наслаждении. Ею обусловлен и смысловой итог, к которому подводит Фараби в заключение трактата - утверждение *высокой миссии искусства в совершенствовании человека* (и общества) на пути к познанию истины и достижению

[38] По мнению исследователей, этот трактат является последним сочинением Фараби (закончен им в Дамаске, в 942 г.).

счастья. В этом качестве музыкальное искусство ("мелодии") достойно "введения в человечество", так как способствует воспитанию этических качеств и духовному обогащению человека, возвышает и совершенствует его на пути познания Абсолютной истины. Посредством поэтических речений, применяемых в совершенном роде мелодий, музыкальное искусство отражает "человеческие дела" ("совокупность всего сущего"). Теория же "созерцает" искусство, осмысляя его механизмы и систематизируя его законы.

Конечный и основной смысл этого "созерцания" в концепции Фараби есть *познание как некий этап на пути к возвышению человеческого духа*, его единению с Абсолютом и, тем самым, *"достижению счастья"* - совершенства человеческого бытия.

7. Ал-Фараби о состоянии современной ему музыкальной культуры (к проблеме "ислам и музыка")

Рассуждая об этических качествах человека и о двух сторонах его деятельности - труде и развлечении, Фараби высказывается о присущей ему *двойственности в понимании счастья и наслаждения (блага)*[39]. В стремлении обрести счастье люди зачастую принимают земные (бренные) удовольствия за наслаждение, доставляемое подлинным благом, и, следуя мнимым ценностям, отклоняются от праведного пути.

Противопоставляя земное счастье небесному, он пишет в трактате "Книга религиозной общины" о том, что истинное счастье "не (достижимо) в этой жизни, но (достижимо) в другой жизни, которая следует за ней, и (это) называется предельным счастьем. А что касается того, что считается счастьем, не будучи таковым, то это, например, богатство, наслаждения, престиж (достоинство) или другое, что человек превозносит или другие (вещи), которые ищут и приобретают в этой жизни из того, что народ называет благами." (Ал-Фараби 1968, 52).

"Широкая публика" ('амма), считая покой и развлечения "предельной целью" существования, "направляла все свои действия к этим (вещам) и стремилась к их дополнению посредством увеличения, усиления и продлевания, превышая ими положенную степень (воздействия), и в зависимости от их употребления вещей, они становились ложными, бесполезными для человека, и, более того, отклоняющимися от того, при помощи чего даруется истинное счастье, поскольку они использовали их таким образом." (Ал-Фараби 1967, 1186).

---

[39] Антиномии истинного и ложного, как мы заметили, пронизывают всю систему эстетических и этических категорий - каждая из них имеет как бы двойное измерение и отражает амбивалентность человеческого бытия, соединяющего в себе телесное (материальное) и духовное начала. Подобным образом раздваивается сущность прекрасного-красоты, истины и знания.

Наблюдения над современным искусством позволяют Фараби сделать вывод о том, что использование искусства (поэтических речей и связанных с ними мелодий) "широкой публикой" и в угоду ей привело к обесцениванию его истинного предназначения: "Они стали искать в поэтических речах то, что должно было использоваться в развлечении, и также - в мелодиях, с которыми они сочетаются, они искали то, что украшает, подражает или помогает воплощению искомого (замысла) только в этом роде поэтических речей, а тот, кто обладал способностью сочинять мелодии, обратился к сочинению одних (только) этих образцов, и поскольку не было известно, что в большинстве случаев в мелодиях (складывается) иначе, считалось что искомая (цель) всех этих (мелодий) - эта цель." (Ал-Фараби 1967, 1186-87). Развлекательный характер музыки, по его мнению, послужил основанием негативного отношения к искусству со стороны тех, кто "стремился к воображению смысла речей (в музыке), и [...] последовало множество законоположений, запрещающих их [подч. мной - С.Д.]." (Ал-Фараби 1967, 1187).

Относительно того, кто подразумевается автором в последней фразе (под людьми, "стремящимися к воображению смысла речей в музыке"), возможны два толкования. Это определение может восходить к его *классификации трёх родов мелодий* и указывать на тех почитателей искусства (и музыкантов), которые отдавали предпочтение мелодиям, "вызывающим образы (представления)" (видели предназначение музыки в передаче образов). В то же время, оно может быть связано и с философскими взглядами Фараби на *соотношение веры и знания*, и *разграничением деятельности пророка (богослова) и философа по типу суждений*. Согласно этим взглядам, философ - обобщённый образ учёного - использует для аргументации научных положений методы доказательной теоретической науки, а пророк (служитель веры) обращается к иносказательному (аллегорическому) обоснованию религиозных постулатов, поскольку только в этой *"образной"* форме смысл вероучения может быть воспринят "широкой публикой".

Обе версии оправданы, но конец фразы - *"последовало множество законоположений, запрещающих их"* - позволяет предположить, что Фараби в данном отрывке, в свойственной ему эзотерической манере говорит о *поборниках религии и о запрете музыки в исламе.*

Упоминание в трактате вопроса об отношении к музицированию в мусульманской среде со стороны мусульманского богословия и права (шари'а) является несомненным отголоском полемики по вопросу *законности "слушания" музыки*, развернувшейся в это время в мусульманском обществе (и получившей отражение в литературе (в том числе, в трактатах по "сама'". Проблема кризиса музыкального искусства, поднимаемая

Фараби в данном контексте, насколько можно судить по средневековой историографии (обзор которой был сделан в 1 главе), отражала реальную ситуацию его бытования в эту эпоху. В этом смысле обращение автора к злободневным проблемам современной ему культуры подтверждает ценность трактата как исторического источника.

Позиция учёного, высказываемая им по этому поводу (достаточно определённо, хотя и не прямолинейно) показательна для его мировоззрения. Поскольку музыкальное искусство может иметь нравственно-воспитательную роль и обладает разнообразными возможностями воздействия на человека, Фараби связывает существующие запреты и "преуменьшение" значимости искусства с общим уровнем музыкальной культуры (развлекательным характером музыкальной культуры, забвением истинного предназначения и возможностей искусства. Взглядам (вкусам) "широкой публики" он противопоставляет мнение *"добрых людей" ('ахлу л-хайр), отвергающих "мелодии, которые используются в наше время в наших странах"* (Ал-Фараби 1967, 1187) Понятие "добрые люди" имеет, несомненно, религиозные истоки (известно, что категория *"добра"* являлась одной из центральных в доктрине му'тазилизма (ИЭС 1991). В контексте его противопоставления понятию "широкая публика" (*'амма*) оно приобретает дополнительный смысловой оттенок, означая также "знать", "интеллектуальную (духовную) элиту" общества (*хасса*).

Расхождение между подлинным предназначением искусства и ролью, отводимой ему в современной культуре, и побудило его предпринять исследование в этой области. По этому поводу он, в частности, пишет: "необходимость разъяснения особой цели (искомого) во всех мелодиях и того, как они входят в человечество, стало нуждаться в пространных рассуждениях, поскольку мы объясняли взгляды и убеждения (верования),чуждые им (широкой публике)." (Ал-Фараби 1967, 1187). Отдавая себе отчёт в том, что высказанные им идеи могут быть не поняты в его время ("не соответствуя тому, что имеется в наше время."), Фараби скромно высказывается о своём труде как о своего рода руководстве для изучающего музыкальное искусство, в котором изложены самые основополагающие сведения об искусстве: "Поэтому мы ограничимся в указании на эти вещи в мелодиях только (лишь) этим количеством (сказанного), а если человек предпочтёт ознакомление с истинным положением цели действий этой формы и её пользой, то ему надо будет знать, что действия этого искусства следуют за поэтическими речами, как мы неоднократно говорили и как уже разъяснили в других местах." Далее Фараби призывает читателя ("того, кто хочет ознакомиться с этим искусством") "обратить свой взор" к "Книгам поэтического и гражданского искусств".

Если же “обратить свой взор” к иному, не менее важному контексту теории - *музыкальной культуре этого времени* - с целью найти в ней предпосылки и объяснение позиции Фараби в отношении современного состояния музыкального искусства, мы наблюдаем многообразие оценок и взглядов на статус музыки в мусульманском обществе (см 1 главу диссертации). В их постоянном сосуществовании находят своё выражение противоречивые аспекты бытования мусульманского искусства.

С одной стороны, его развитие находится в тесной связи с распространением светской культуры и образованности. В то же время, восприятие музыки в светской среде как одного из атрибутов “наслаждения” (утончённого образа жизни) противоречило морали ортодоксального ислама и вызывало негативную реакцию мусульманского богословия. Среди религиозно настроенной части общества господствовало убеждение, что “всякое беспутство начинается с музыки и кончается пьянством” (Абу Бакра ибн Абдаллаха ибн аби ад-Дунйа (823-94), трактат “Замм ал-малахи” - “Осуждение музыкальных инструментов (развлечений)”) (Farmer 1929, см. также - МЭСВ 1967, Джумаев 1981).

Причисление музыки к *греховным (харам)* и *осуждаемым (макрух) “развлечениям” (ал-малахи),* наряду с винопитием, азартными играми, танцами и другими недостойными, с точки зрения мусульманской этики, деяниям, послужило причиной запрета музыкального искусства в большинстве богословских и правовых толках ислама (ИЭС 1991). Развитию арабо-мусульманского музыкального искусства в определённые периоды истории халифата (в зависимости от убеждений правящей власти) сопутствовала религиозная “анафема” - гонения на певцов и инструменталистов[40].

В художественной словесности и на страницах научных трактатов вопрос бытования музыки ставился иначе: значимость её воздействия не только не подвергалась сомнению, но более того - рассматривалась в самых разнообразных аспектах и проявлениях. Средневековые авторы, видевшие *смысл искусства в возвышении человека над мирским и его приближении к божественному бытию*, словно состязались в перечислении всех возможных достоинств его воздействия. Приведем некоторые их высказывания.

Ибн Хордезба (912) пишет, что ”музыка (гина’) заостряет разум, смягчает нрав и волнует душу. Она сообщает веселье и смелость сердцу, и возвышает униженное. (Вместе) с вином она вызывает свежесть и живость против печали и заботы, которые причиняют страдание. Она должна предпочитаться речи также, как здоровье болезни…

---

[40] Зачастую, однако, как пишет Г.Дж.Фармер, “теологи […] не смели препятствовать наслаждениям двора и турецких должностных лиц.” (Farmer 1929, 146).

Да будет дарован мир Аллаха тому мудрецу, который открыл это искусство. Какое таинство он обнаружил! Какой секрет раскрыл!" (Farmer 1929, 156).

Поэт *Ибн Абд Раббихи (940)* говорит о том, что "человек может представить небесное царство и испытать его наслаждения через посредство прекрасной музыки." (Farmer 1929, 156).

Взглядам Фараби по вопросу "слушания" музыки созвучны высказывания учёных объединения *Ихван ас-Сафа*, его младших современников (сер. X в.). В трактате "О музыке", входящем в энциклопедию "Послания братьев чистоты и друзей верности", они, в частности, пишут: "Причина же, по которой в некоторых законоположениях пророков (мир да будет над ними) на музыку наложен запрет, заключается в том, что люди прибегали к ней не с той целью, с какой её использовали мудрецы, а ради развлечения и забавы, для разжигания страстей, связанных с суетой дольнего мира. Примером стихов, распеваемых на один лад (с подобной музыкой), могут послужить слова того, кто сказал:

Берите свою долю счастья и наслаждения,
Ибо всему, как бы ни был долог срок, приходит конец."

(МЭСВ 1967, 272).

Аналогичные взгляды столетием спустя высказывает философ, учёный и богослов *Мухаммад ал-Газали (1111)* в сочинении "О музыке" из "Кимийа и-са'ада" (Алхимия счастья): существующие запреты, по его мнению, исходят от тех людей, которые считают музыку лишь "игрою, забавою или следствием плотской любви."(Газали 1980, 325). Однако, "музыка (сама по себе) ничего не вносит в сердце такого, чего бы не было в нём, и только то, что бывает в сердце, движет ею." "Для каждого, у кого в сердце горит огонь влечения ко всевышней Истине, музыка явится особенно важным занятием, ибо (благодаря ей) тот огонь будет пылать ярче. Для того же, у кого в сердце живёт явное нерасположение (к Истине), музыка будет смертельным ядом и для него она противопоказана." (см. также "Книга законов слушания музыки и пения и (законов) экстаза" - 8 глава "Йахйа 'улум ад-дин").

Интересно сопоставить интерпретацию понятия *"удовольствия, наслаждения"* у Фараби (и цитированных авторов), и в ортодоксальном исламе. Негативный оттенок этой интерпретации передавался распространённым в литературе по "сама'" термином *"ал-малахи"*, одновременно означающим "музыкальные инструменты" и "удовольствия" как недозволенные, греховные развлечения, проявления низменных человеческих страстей. Противоположный смысл вкладывается в это понятие Фараби: рассматривая наслаждение как возвышенное духовное чувство, эстетическую и этическую радость (переживание прекрасного, совершенное и возвышенное - катарсис),

он использует для его выражения термин *"лазза" (лазаза)* - одну из центральных философско-эстетических категорий его научной системы.

8. Воздействие и восприятие музыки. Концепция музыкально-совершенного и естественного

Освещение вопроса воздействия и восприятия музыки (обозначенного в заглавии) уже было начато в предыдущей главе, в связи с рассмотрением основных философско-эстетических категорий научной системы Фараби. Там же говорилось о том, что установление критериев оценки воздействия и восприятия музыки занимает первостепенное значение в концепции Фараби, поскольку связано с идеей предназначения музыкального искусства, имеющей у него философское и социально-этическое истолкование. *Воздействие музыки* становится основным *критерием красоты и совершенства музыки.* Ещё в начале трактата Фараби определяет цель теории исследованием того, "какими должны быть [мелодии], чтобы их действие проникало глубже и трогало сильнее" (Аль-Фараби 1992, 81). В дальнейшем, исследуя музыкальные элементы, он оценивает их качества с точки зрения воздействия на человека.

Вопросы, традиционно относимые современным музыкознанием к области музыкальной эстетики, как уже отмечалось, рассматриваются Фараби в двух ракурсах: *философско-эстетическом и музыкально-теоретическом* - в качестве утверждения философско-эстетических норм *"красоты", "гармонии", "совершенства" и "естественности"*, а также их теоретического обоснования на основе числовых (математических) методов анализа звуковой материи. Одни и те же понятия, применяемые им для оценки музыкальных явлений, часто имеют двоякий смысл - обобщённых философско-эстетических категорий (в этом качестве они входят в лексику других его сочинений) и технических терминов, применяемых для анализа интервальной структуры, звуковысотности, метроритмической организации (мелодии) и других сторон музыкального языка (как, например, понятия "естественности" (естественные высотные положения, звуки, мелодии), "благозвучия" (консонансы, гармоничные мелодии) и "неблагозвучия", "совершенства" (десять совершенств - практические основы искусства музыки, совершенный (полный) звукоряд, совершенные мелодии) и "несовершенства" (восприятия, мелодий, звукорядов и.т.д.).

Оценка музыкальной композиции и её элементов по их воздействию на слушателя становится ценностным ориентиром теоретической концепции музыкального искусства и её важнейшей методологической установкой (собственно теоретические обобщения предоставляют научные доказательства эстетических установок концепции).

С вопросом воздействия и восприятия связаны представления учёного о музыкально-совершенном и прекрасном. Так, совершенное и “превосходное” в музыке должно отвечать определённым целям воздействия на слушателя, вызывая наслаждение, переживания или образы. Степень воздействия композиции в целом и её элементов определяется в соответствии с *нормами и правилами теории*, которые касаются всех аспектов музыкальной композиции - от организации звуковысотных (ладовых) и ритмических единиц (лада и ритма) до “украшения” композиции (до внесения в композицию дополнительных (украшающих) элементов.

Эти нормы установлены *восприятием,* которое считается *“естественным” (“нормальным”).* “Естественность” рассматривается Фараби с двух сторон - как способность восприятия человека (субъекта музыкального искусства, слушателя) и качества звукового материала (объекта восприятия). Нахождение её критериев относится в разной степени к области умозрения, чувственному восприятию и практическому опыту: на основе ощущения и опыта возникают первичные (и утверждаются в процессе практики) представления о “естественности” - “неестественности” звучащего материала, а умопостижение позволяет формулировать “теоретические основы”. Взаимодополнение двух методов обеспечивает достоверность результатов анализа. Поэтому одним из факторов “естественности” является у Фараби эстетическое “наслаждение” музыкой - критерий совершенства и красоты композиции (БКМ, введение, вторая глава).

Поскольку оценка музыки в данном случае полностью исходит от слушателя, неизбежно встаёт вопрос о том, что является *мерилом этой оценки* и каков *нормативный или идеальный слушатель.* Фараби придерживается идеи *централизующего положения арабо-мусульманской культуры.* Обозначенный им в историческом и географическом срезе “регион” проживания людей с естественным восприятием (умением отличить хорошее от плохого, гармоничное от не гармоничного) охватывает то, что по средневековым понятиям (и в условиях централизованной общественной системы) представляло собой границы цивилизованного мира - арабскую империю (халифат) и граничащие с ней области. Закономерно и включение в эти пределы территории византийской империи и Древней Греции - эти две цивилизации (антично-эллинистическая и христиано-византийская), рассматривались на Востоке как непосредственные предшественники арабо-мусульманского мира, культурное достояние которых он унаследовал. Музыкальные традиции этого региона воплощают, по его мнению, *“эталонное” музыкальное искусство.*

Для обоснования ценностно-эстетических критериев Фараби обращается к *точным математическим методам* анализа звуковысотности, находя в них научное подтверждение данных восприятия (в частности умножение и деление отношений (дробей), вводит понятия, применяемые к математическому (или физико-акустическому) измерению музыкального материала (по величине и количеству), такие как "кувва" - показатель степени отношения звуков в интервале (ал-кувва ал-мутаджаниса - тождественная степень) , "макадир ал-'аб'ад" - величины интервалов, полученные при делении струны и матетическим исчислением, "мунасабат ал-'аб'ад" (простые числовые отношения) - отношения интервалов (способ выражения величины интервалов в математических пропорциях).

Другие понятия и термины, применяемые для характеристики как количественной, так и качественной стороны звуковысотных структур - интервальных родов, интервалов, кон-диссонирования - заключают в себе *эстетический смысл* - это понятия естественности (таби'ийа) (мелодий, звуков, высотных уровней - табакат), твёрдые и мягкие интервальные роды (кавви - лайин), благозвучные - неблагозвучные интервалы (мула'има - гайр мула'има), созвучные - несозвучные (звуки, интервалы) (муттафик - гайр муттафик, мутанафир, 'иттифакат), совершенства (камалат) и др.(во второй главе введения к БКМ кроме того разбираются различия между малыми микрохроматическими интервалами (дидимовой коммой и половиной малого целого тона), вопрос восприятия величин интервалов и др.).

Помимо числовых определений эстетических качеств музыкальных элементов Фараби приводит и *классификацию мелодий по видам воздействия*, в основе которой лежат этико-эстетические характеристики (этос мелодий): "родов мелодий три: один из них - мелодии, доставляющие наслаждение, второй - мелодии, вызывающие переживания, и третий - мелодии, сообщающие образы (услаждающие мелодии, возбуждающие мелодии, представляющие (образные) мелодии). Естественные для человека мелодии те, которые оказывают одно из этих (воздействий) либо на всех (людей) и всегда, либо на многих и в большинстве случаев. Наиболее действенными из них являются наиболее естественные.

Услаждающие (мелодии) используются для успокоения и полного отдыха. Возбуждающие используются тогда, когда ими хотят вызвать действия, возникающие от переживаний, или достичь настроения, сопутствующего тем или иным переживаниям. А (мелодии), сообщающие образы, применяются тогда, когда вводятся поэтические речи и разновидности рифмованной прозы (хатабийа). В своём воздействии они следуют за поэтическими речами." (Ал-Фараби 1967, 67) Разграничение трёх типов воздействия носит достаточно условный характер в качестве

попытки классификации сложного и многостороннего феномена воздействия и восприятия музыки. Фараби подчёркивает эту условность, говоря о взаимосвязях обозначенных им типов в реальном процессе воздействия и на уровне психики человека (образы сознания вызывают определённые эмоциональные состояния, а чувства порождают образы). Более того, их единство оценивается как наиболее действенное.

В заключение трактата Фараби, ссылаясь на греческих теоретиков (Пифагора, Аристотеля), перечисляет *три рода "совершенных мелодий" - "твердые", "мягкие" и "умеренные":* "Некоторые древние называли "умеренные" мелодии "устойчивыми", ибо они сообщают душе устойчивость и спокойствие." (Ал-Фараби 1967, 1181). При рассмотрении вопросов воздействия в этом разделе вводится выражение *"воздействующие звуки" (ан-нагм ал-инфи'алийа),* которое распространяется на звуки, различные по выражаемым аффектам - вызывающие силу, слабость души или умеренность чувства.

Эта сторона воздействия музыки - её способность передавать движения души - широко обсуждается в восточных трактатах последующего времени (у Ихван ас-Сафа, Ибн Сины). Особое значение рассмотрение этого вопроса приобретает в *учении об эмоциональном воздействии макамов* и освещается в таких сочинениях, как *"Жемчужина короны" ("Дуррат ат-тадж") аш-Ширази (XIV в.), "Сокровища искусств"("Нафа'ис ал-фунун") ал-Амули (XIV в.), "Трактат о музыке" ("Рисала и-мусики" Джами (XV в.), "Цели мелодий" ("Макасид ал-'алхан") ал-Мараги (XV в.), "Лучшие макамы" ("Макамат ал-алийе") Кавкаби (XVI в.)* и мн. др.

Следует отметить, что черты этого учения просматриваются у Фараби в его предписаниях к композиции. Так, он связывает отдельные типы интонирования с определёнными эмоциональными состояниями (БКМ, "Украшение мелодий воздействующими звуками" - см. приложение II), наделяет различные ладовые структуры, ритмы и украшения устойчивыми образно-эмоциональными характеристиками, подчёркивая необходимость соответствия музыкального, поэтического образа и средств выразительности. Стабильность воздействия "мелодий" Фараби отражает в их названиях - "воздействующие", "образные", "услаждающие", "достаточные" и т.д. Определения множества других "воздействующих" мелодий и звуков должны исходить, по его мнению, из определений переживаний и состояний, которые они выражают. Последовательно описывая отдельные элементы композиции, Фараби подразумевает их нормативное сочетание и комплексное воздействие в композиции - эти идеи развиваются в дальнейшем в теории макамата (вплоть до регламентации времени и места исполнения).

Ещё один аспект вопроса воздействия и восприятия музыки связан с исследованием *подражательных свойств музыки*. Во взглядах Фараби прослеживаются черты платоновской теории подражания (*мимесиса*), согласно которой искусство передаёт “идею” вещи (её отвлечённый символ) и является своеобразной “тенью тени”. Подобное понимание, по-видимому, не противоречило эстетике мусульманского искусства, в котором изобразительность приобрела форму опосредованного, абстрагированного отображения предметного мира.

Мысли Фараби созвучны этой концепции: в основе подражания лежит неявная связь между реальным образом и художественной действительностью, отделённость образа чувства (мысли) от реально-переживаемого чувства. Искусство, по Фараби, подражает скорее чувственной, мыслимой человеком действительности, с тем чтобы воздействовать на него, вызывая в нём соответствующие переживания или образы.

Эта трактовка теории подражания объясняется и представлениями Фараби о структуре и потенциях человеческой души, а также о механизме человеческого восприятия. Рассматривая этот вопрос в предыдущей главе, мы отмечали, что образы восприятия и мышления трактуются Фараби как некий отъединённый от предметов восприятия и органов восприятия человека пласт.

Подражательные свойства музыки заключаются, в первую очередь, в природной *способности человека выражать с помощью неё эмоциональные состояния*. Искусство имитирует характерные формы выражения этих состояний и преобразует их в художественном творчестве. Другие подражательные возможности музыки проистекают из её *связи с поэзией*. Подражание вещам, выраженное посредством “ложных” суждений, составляет природу поэтического искусства. И хотя оценка видов суждений в логических сочинениях Фараби ведёт к возвышению “достоверных” суждений (диалектических, доказательных) над “ложными” (софистическими, риторическими и поэтическими), характеристика последних лишена негативного смысла.

В отличие от софистики, “вводящей слушателя в заблуждение” относительно сути вещи, поэзия использует художественный обман для передачи истинной природы этой вещи. Подлинное бытие преломляется в ней через призму художественного мировидения. Благодаря аллегорической форме отражения действительности, поэзия обладает неограниченными возможностями воздействия на человека и может служить его совершенствованию.

Музыка не только подражает поэзии, но обладает и *собственным потенциалом воздействия* (Ихван ас-Сафа: “Пение обладает таким достоинством, проявление которого не под силу речи и кое она не способна выразить словами. Душа же выражает

его в размеренной мелодии, которая, доходя до слуха, доставляет (человеческой) природе наслаждение, радость и удовольствие. Так прислушайтесь же к разговору и тайному увещанию души, дайте природе (своей) и мысли (насладиться) красотой её, и она вас не обманет." (МЭСВ 1967, 273-274).

9. "Цели" и предназначение музыкального искусства

Вопрос о *смысле бытия музыкального искусства*, несомненно, становится связующей нитью рассуждений Фараби в теории музыки, также как тема смысла существования пронизывает его философские рассуждения. Этот вопрос, дискуссионный в мусульманской культуре средневековья (который мы попытались отразить в предыдущем изложении), решается Фараби в соответствии с социально-этическим учением о *"добродетельном городе" (и "достижении счастья")*. Роль искусства видится ему в воздействии на человека, направленном на его воспитание и совершенствование. Искусство в своих совершенных проявлениях способно воплощать этические и эстетические идеалы "добродетельного города", внушая их людям (в аллегорической, художественной форме). Природа музыкального искусства, в частности, такова, что оно, с одной стороны, подражает бытию человека, а с другой, используя опосредованные образы этого бытия, воздействует на человека.

Источником тем и сюжетов в нём являются поэтические речи - сочетание музыки и слова (мелодии и речи) в едином художественном произведении, согласно эстетике мусульманского искусства того времени и взглядам Фараби, представляет собой наиболее совершенный вид музыкального творчества. Если в мусульманской культуре средневековья приоритет вокального начала над инструментальным был связан с особым сакральным значением голоса в мусульманском богослужении (эстетизацией человеческого голоса, интонирования в религиозной практике ислама), то Фараби обосновывает это также с богатством содержальной стороны поэзии и разнообразием воздействия мелодий в единстве с поэтическим словом.

Музыкально-поэтическое сочинение может быть обращено к эмоционально-чувственной стороне души, воображению и разуму (интеллекту), задействуя тем самым все потенции человеческой души. "Цели" музыки, рассматриваемые при создании композиции, поэтому приравниваются "целям" поэтических речей, а "определение мелодии и определение вещей, с помощью которых мелодии соединяются" становится возможным "при познании целей, к которым стремятся посредством поэтических речей". (Ал-Фараби 1967, 489).

Приведем отрывок текста трактата, в котором в полной мере раскрывается понимание Фараби "целей" мелодии и подчинения им всей музыкальной композиции: "И если это так, и мы пожелали составить мелодию, ведущую к какой-либо цели, то

прежде всего следует овладеть познанием цели, которая должна быть достигнута с помощью мелодии, затем получить звуки, с помощью которых достигается эта цель, и их порядок, которым лучше достигается совершенство, исследовано это состояние (положение) во всех (вещах), из которых соединяется мелодия, с тем чтобы, если мы получим звуки, интервалы и другие (вещи), с помощью которых должна достигаться та цель, то (тогда) будут выполнены части искомой композиции, и мы получим мелодию.

Поэтому следует перечислить роды целей, достигаемые с помощью мелодий, затем объяснить, с помощью какой вещи, о которой речь шла выше, какая цель достигается, из целей, которые были перечислены, с тем чтобы, если мы узнаем все их и захотим составить любую мелодию для любой цели, нам было легко узнать вещи, из которых необходимо составить ту мелодию."(Ал-Фараби 1967, 489).

Далее Фараби рассматривает взаимообусловленность "целей" музыки от "целей" поэзии (музыкальных образов от поэтических мотивов) и отсылает читателя к искусству поэтики для изучения родов поэтических речей и их "целей": "Здесь мы оставляем исследование об этих вещах и передаём его другому искусству [подч. мной - С.Д.]."(Ал-Фараби 1967, 491). Поэзии же предшествуют другие искусства в иерархии познания. Перед изучающим музыкальное искусство открывается вся вертикаль познания в её восходящем движении - от музыкального искусства к поэзии, риторике, логике, через них к гражданскому искусству (этике и социологии). Так, музыкальное искусство отвечает задачам познания вообще и включается во *всеобщий процесс познания*. Цели воздействия в музыкальном искусстве оказываются созвучными целям познания вообще, в котором идеал прекрасного тождественен совершенному, истине и счастью.

Познание истоков и "целей" музыки приводит изучающего это искусство в область философии, стоящей за границами мирского (обыденного) знания. О целях этой метафизической науки Фараби пишет: "Что касается цели, к которой стремятся, изучая философию, то это - *познание всевышнего Творца*, единого и неизменного, являющегося причиной, движущей все вещи. И это потому, что Он - устроитель мира сего в своём великодушии, своей мудрости и справедливости," - и прибавляет, - *"деятельность же философа должна во всём уподобляться, по мере сил человеческих, деятельности Творца."* (Аль-Фараби 1994, 85).

10. Категории арабо-мусульманской культуры в концепции музыкальной науки ал-Фараби

Рассмотренная в этой главе музыкально-теоретическая система ал-Фараби (в совокупности входящих в неё разделов) предстаёт как чрезвычайно многоплановое и разветвлённое учение, различные аспекты которого объединены единой, пронизывающей его идеей. Эта всеобъемлющая идея, ведущая нас от философских взглядов мыслителя к мировоззрению эпохи, имеет множество преломлений и поворачивается разными гранями в зависимости от контекста исследования. Понятия, которыми Фараби воплощает оттенки главной идеи, приобретают в его творчестве значение основных философских категорий и общезначимы для арабо-мусульманской средневековой культуры (в направлениях светской (научной), религиозной (богословской), философской и художественной мысли). В них символически обобщены духовно-интеллектуальные проблемы этой культуры, разрешение которых определяло мировоззренческую позицию выразителя этой идеи.

Выделенные нами категории неоднократно затрагивались в работе, в связи с вопросами теории музыки и её методологии, поскольку становились *"знаковыми" темами теоретической концепции.* Это понятия *познания (ма'рифа) и знания ('илм), (красоты), гармонии (мула'ама, 'иттифак), совершенства (камал), блага (хайр) и пользы (наф'), наслаждения (лазза, лазаза), счастья (ас-са'адату л-касуа), бытия (вуджуд, мауджудат) и единства (ал-хала л-вахида).* Каждая из названных категорий по-своему отразила основную коллизию религиозного миросозерцания в исламе - *соотнесенность человеческого и божественного миров, единство Бога и устремлённость к познанию Единого как смысл бытия человека.*

Дуализм земного и небесного, с которым было связано осмысление этих категорий, выразился в двояком истолковании этих категорий - в их истинной и ложной сущности. Эта характерная черта средневекового мышления отчётливо проявилась в философско-эстетических взглядах Фараби на музыкальное искусство.

Критерии оценки музыкальной композиции образуют в его теории ряд *эстетических антитез*, которые, как мы показали, распространяются на все элементы музыкального языка и поэтического слова, нормы их сочетания, особенности воздействия и качества восприятия музыки.

В двойственном свете трактуются у Фараби понятия музыкально-совершенного (камал(ат), естественного (таби'ийа) и благозвучного (мула'има) - подлинной красоте, гармонии (соразмерности), совершенству (законченности) музыкального целого, с которыми тесно связано ощущение наслаждения (и покоя), противопоставлено то, что чуждо естественному восприятию и оказывает негативное воздействие на слушателя.

Наслаждение также понимается им двояко: как духовное просветление, возвышающее человека, и наслаждение мирскими радостями (развлечением, игрой). Идея красоты мира, созданного Всевышним, тождественной совершенству, равновесию всех его элементов, неоднократно звучит в ***Коране***: *"Ты не увидишь в творении Милосердного никакой несоразмерности. Обрати свой взор: увидишь ли ты расстройство?"* (67:3-4).

Антитеза истинного и ложного в отношении к теме познания оборачивается *проблемой достоверности знания*, его опоры на утверждённые наукой или традицией первоосновы. Эта проблема, истоки которой восходят к обоснованию путей познания Бога (в мусульманских религиозных течениях, богословии (каламе) и науке), рассматривается Фараби в традициях аристотелевской логики и теории познания как проблема истинности посылок в дедуктивной науке.

Главной целью исследования музыкального искусства Фараби полагает не только познание основ этой частной дисциплины, (а вслед за ней и поэтики, логики и гражданской науки), но и осмысление *"всего сущего"* через его проявления в *"состояниях и акциденциях" человеческого бытия*. Так, мир музыкального искусства (завершённый и цельный в иерархической упорядоченности своих "форм") объемлет в себе весь мир сущего и способствует постижению человеком устройства этого мира, его красоты и соразмерности. Это извечное движение человека на пути познания в философии Фараби и в мусульманской культуре рассматривалось как движение к совершенствованию человека, осмыслению *"единства" бытия* и *"достижению счастья"* (трактовка Фараби, при всём своеобразии его научной системы, созвучна в этом плане многим более поздним философским концепциям в исламе - Мухаммада ал-Газали, Ибн Араби и др.).

Погружённость в культурный контекст эпохи, закономерно свойственная всем творениям средневековой арабо-мусульманской культуры, позволяет назвать концепцию Абу Насра ал-Фараби религиозно-философской - этот основополагающий мыслительный пласт просвечивает сквозь все аспекты исследования в БКМ - философско-логический, эстетический, исторический и, наконец, музыкально-теоретический.

Заключение

Арабо-мусульманская научная мысль средневековья, какому-бы направлению она ни принадлежала - философскому, религиозно-схоластическому, мистическому, воссоздаёт особую культурно-историческую реальность, ***пронизанную идеей духовного поиска абсолюта***. В разных её преломлениях эта идея отразила ту коллизию отношений человека к Богу, которая определяла сознание мусульманской общины со времени божественного откровения Пророку (VII в.) и на всём протяжении её средневековой истории.

Стремление человека к преодолению извечной раздвоенности бытия и постижению высшего начала воплотилось в средневековой мусульманской науке и литературе в ***теме "познания истины" или "достижения счастья".*** Направляя развитие как религиозного, так и светского знания, эта тема получила самое разнообразное истолкование в его частных областях и у отдельных авторов. Полемика, отражённая в арабской словесности, велась вокруг категорий "знания" (’илм) и "познания" (ма‘рифа), "истинного" (хакика) и "ложного" знания (батил), различий или тождества "знания" и "веры". Отношение того или иного учёного к этой проблеме определяло весь строй его научного мышления, методологию и подход к описываемому материалу.

Однако при всём многообразии путей познания, полагаемых в качестве "истинных" и единственно приемлемых, итог и цель их были едины, а сам поиск был направлен к утверждению одной из основопологающих ***идей ислама - "ат-таухид",*** символизирующей *"единство" Бога в многообразии его проявлений.*

Для современного исследователя научного наследия этой эпохи, ***проблема познания*** может оказаться ключевой в раскрытии его своеобразия и *исторической значимости*, поскольку подход учёных к этой проблеме выявляет ***суть их мировоззрения.*** Ещё большую важность приобретает подобное истолкование в том случае, когда тема познания образует одну из *главных смысловых линий самой научной концепции*. Это ставит перед его исследователем ***задачи прочтения и интерпретации***, целью которых, определяя её в духе средневековой философии, является поиск *"истины"*, стремление постичь *"подлинный" смысл науки "древних"*.

Обращаясь к "Большой книге музыки" ал-Фараби, мы обнаруживаем своеобразное "встречное движение" материала: сама тематика музыкально-теоретического трактата подводит к необходимости осмысления тех философских и культурологических проблем, которые могли быть изначально поставлены при рассмотрении научных взглядов Фараби в контексте арабо-мусульманской культуры.

Внешним указующим моментом, ведущим к их осмыслению становится поднимаемая Фараби *проблема методологии музыкальной науки* в предшествующую и

современную ему эпохи. Её обоснование перерастает в утверждение ***внутреннего философского*** смысла научной концепции, а развёртывание этой концепции в пространстве научного исследования предстаёт как построение некой целостной и, в то же время, органически связанной с общей системой мировоззрения учёного, *"картины мира"*, имеющей свои *"основы" и "следствия"*, *"причины" и "конечные цели"*. Во взаимосвязи *"явного"*, *"очевидного" ("захир")*, чем является для научной концепции её методология, и *"сокрытого"*, *"внутреннего" ("батин")*, что заключает в себе сама концепция *"как таковая"*, её содержание, можно усмотреть проявление важнейшей сакральной функции художественного и научного творчества в исламе - ***"свидетеля, удостоверяющего единство религии" ("шахид ал-уахид ад-дин")***. В самом учении ал-Фараби эта глубинная связь с духовно-интеллектуальными исканиями его эпохи оказывается тем объединяющим началом, которое обуславлавливает его монолитность и философский масштаб осмысления музыкального искусства.

Исследование БКМ, осуществлённое по пути последовательного истолкования методологии, теории, философско-этической и культурологической проблематики трактата, и в контексте обзора арабо-мусульманской культуры средневековья, позволяет интерпретировать теоретическое учение ал-Фараби как ***философскую концепцию музыкальной науки*** и обозначить следующие, определяющие её стороны:

1. Подобно тому, как философия Фараби складывается из двух разделов - ***учения о разуме и теории познания***, музыкальная наука включает *две взаимосвязанные части (методологию и теорию)*, предстающие как два последовательных этапа музыкально-теоретического исследования - описание методов и принципов познания музыки и анализ самого предмета - музыкального искусства в его бытовании. Двуединство этих этапов выражается в построении БКМ, состоящей из эпистемологического "введения" и основной теоретической части ("Искусство музыки как таковое"), и, в свою очередь, отражает типичную структуру средневекового научного трактата, атрибутом которого было предварительное разъяснение условий "познания" в частной науке и толкование её терминов и понятий. В соответствии с философской логикой исследования в БКМ, эти этапы обозначены в нашей работе как ***"философия познания музыки" и "философия бытия музыкального искусства"***.

"Познавательный" и "бытийный" аспекты музыкального искусства рассматриваются Фараби в контексте его *рационалистических философских взглядов*. Перенося эти взгляды на область музыкальной науки, Фараби утверждает не только *познаваемость музыки* в единстве чувственного, рационально-логического и опытного путей познания (ощущения, рацио и опыта), но и *разумность искусства как "мыслящей формы"* (хай'ату тантик), являющейся творением человека.

Наряду с гносеологическим и онтологическим аспектами рассмотрения, музыкальное искусство в иерархии составляющих его форм (сочинения, исполнения, науки музыки) получает ***аксиологическое и хронологическое*** истолкование - как ценностная шкала, наивысшее положение в которой занимает музыкальная наука, и исторический процесс развития искусства.

2. Специфической особенностью музыкальной науки в теории познания Фараби является включение её в систему знания или *“**классификацию наук” (’ихса’ ал-‘улум),*** объединённых ***философией,*** и взаимосвязь с другими науками в этой системе, которая способствует рассмотрению музыкальной науки в рамках всей философско-научной системы у Фараби. Синтезируя опыт античной и арабо-мусульманской традиций, Фараби значительно расширяет число входящих в классификацию дисциплин (область точного и естественно-научного знания), располагая их в оригинальной последовательности.

Сама музыкальная наука предстаёт при этом и как целостная “макро”-наука, вмещающая в себя методы других наук, и как “микро”-наука - неотделимая часть всеобщей системы. Взаимоотражение универсальной (философской) и частной (музыкально-теоретической) наук, связанное с идеей “единого” во “многом”, символизирует в философии Фараби *единство пути познания*, проходящего различные ступени в иерархии знания *“всего сущего” (джами‘ ал-мауджудат).*

3. Опираясь на формы и методы научного мышления, обоснованные им в философии и логике, Фараби разрабатывает специальную ***методологию*** музыкальной науки, которая состоит в истолковании музыки как *математической дисциплины и “теоретического искусства”* (в ряду других “искусств” (“учений”), *системном подходе* (введении “основ”, доказанных в других науках), *рационально-логическом (дедуктивном) принципе* исследования (от “причин” или “основ” бытия музыкального искусства к его “следствиям”), *структурно-логическом методе* изложения теории (от построения текста до содержания отдельных разделов теории), в единстве и взаимодополнении *логического и аксиологического аспектов* исследования и рассмотрении музыкального искусства как “рода бытия”, тождественного по принципу организации дедуктивной структуре научного мышления и бытия в философии Фараби. Процесс музыкального творчества мыслится, согласно этому принципу, как нисхождение от изначальной логической связи элементов музыкального языка, их числовой упорядоченности и физической предметности, к сочинению музыкальной композиции и исполнению, а процесс научного познания соединяет два этапа - восхождение к “основам” искусства и выведение из них “следствий”.

4. В концепции музыкальной науки действует система ***терминологии***, образованная на основе философско-научного словаря исследований Фараби и специально-музыкальных терминов и понятий (некоторые из них по традиции представляют собой транскрипции и переводы древнегреческих музыкальных терминов). Использование *комплексно-научной (смешанной) терминологии* в БКМ указывает на единство научного аппарата творчества Фараби, отдельные части которого объединяет общий язык - ***"метаязык" его философии ("универсальной науки").***

В тексте БКМ отражается и свойственный философско-научным сочинениям Фараби *эзотерический стиль высказывания*, связанный, в частности, с употреблением семантически двойственных или многозначных слов и выражений. Присутствующие в нём "скрытые" смыслы лишь частично раскрыты в процессе перевода и исследования трактата (например, указание на приверженцев ортодоксального взгляда на музыку - в заключительном разделе трактата (см. 3 главу дисс.)

Распространённым приёмом характеристики предмета исследования у Фараби является представление его в *системе парных философско-логических и философско-эстетических терминов* (категорий "совершенного" - "несовершенного", "естественного" - неестественного" и др.), философской предпосылкой которого является *противопоставление "сущего" в его "противоположностях" единому и совершенному божественному бытию* (множественного мира Единому Богу).

Преломление в лексике трактата основных *категорий арабо-мусульманской культуры* - "знание", "познание", "совершенство", "истина", "счастье" и др. - свидетельствует также о единстве терминологии Фараби и "языка" культуры, подтверждая внутреннюю взаимосвязь этой культуры как объединяющей духовной системы и научного мировоззрения Фараби.

5. *"Искусство музыки" (*или, иначе, музыкальная наука, ***теория*** музыки) трактуется у Фараби не только в качестве части всеобщей системы знания ("теоретического искусства") и "рода бытия" ("мыслящей формы"), но и как искусство ***"композиции мелодий" (та'лиф ал-'алхан)***, основными разделами которого являются *теория лада, ритма, музыкальных инструментов и сочетания музыки со словом (собственно композиции).* Теория музыки предстаёт при этом в виде целостного учения о "композиции мелодий", а последовательное рассмотрение теоретических вопросов в нём как бы воспроизводит сам процесс сочинения как "составления" компонентов - "мелодии", "ритма" и "речи" (слова).

Главный принцип композиции - *"составность"* художественного целого - основан на структурном подобии этих компонентов и соответствии их иерархической организации. За этапом составления композиционной "основы" мелодии (мабади')

следует её *"украшение" (тазийадат) или совершенствование*, которое заключается в использовании разнообразных метро-ритмических, тембро-динамических и мелодических (фонетических) вариантов и дополнений. Используя философскую аналогию, Фараби характеризует соотношение "основы" и "украшений" как отношение "необходимого" и "превосходного бытия мелодий".

Техника композиции предполагает тесную связь вокального и поэтического начал, начиная с фонетической артикуляции звуков речи и заканчивая соотнесением мелодического строения песни с метрикой и структурой стиха в единой тексто-музыкальной форме. Критерием "совершенной" (вокально-поэтической) композиции является нормативность её выполнения, которая выражается в целом ряде предписаний, касающихся жанрового и стилевого подобия музыки и поэтического текста, других типологических закономерностей (включая определённое соотношение голоса и инструмента в композиции) и, наконец, в единстве художественного (поэтического и музыкального) "замысла".

6. Теоретическую концепцию пронизывают размышления учёного о природе ***смысла и ценности музыкального искусства.*** Придавая большое значение воздействию музыки в её связях со словом (на фоне расцвета арабской словесности), Фараби подчёркивает и разнообразие собственно музыкальной семантики, заключённое в способностях её подражания и передачи эмоциональных состояний души. Ценностная значимость искусства определяется им в контексте философского взгляда на сущность ***"совершенства"*** в музыке, который опирается на критерий "естественности" музыкального языка, подтверждённой "нормативным" слуховым восприятием, и "согласованности" его элементов.

В вопросе ***"целей" и предназначения музыкального искусства*** (важном философском вопросе концепции) Фараби поднимает ***культурологическую проблему*** *статуса музыкального искусства в современную ему эпоху* (её осуждения как "запретного наслаждения"), и рассматривает её сквозь призму философско-этических взглядов и учения о "добродетельном городе". "Конечный" смысл философской концепции Фараби - утверждение высокой духовной и нравственно-гуманистической миссии искусства, воплощающего один из путей познания "истины" и "достижения счастья".

7. Концепция Фараби ***исторична*** - музыкальная наука мыслится им в исторической ретроспективе и перспективе своего развития - от постепенного сложения музыкальной практики к формированию теории музыки. Свой вклад в науку учёный осознаёт сопричастным общему исторически-временному процессу становления музыкального искусства, протекающему в неразрывной связи "поколений". "Хронологическими"

ориентирами в этом становлении является для Фараби *искусство "древних" (кудама') и "предшественников" (мута'аххирун).* Последние предстают у него своего рода *"передатчиками" ('иснад)* знания "древних", а сам он, следуя закону преемственности, видит своё назначение в том, чтобы донести это знание до последующего поколения "изучающих искусство". В подобном взгляде Фараби проявляет себя характерное свойство средневекового исторического самосознания: в своём целенаправленном движении вперёд, время, в котором развивается музыкальное искусство и теоретическая мысль, как будто вновь и вновь возвращается назад - *к незыблемым традициям, творчеству непревзойдённых мастеров прошлого и научному наследию мыслителей древности.*

Отмеченные нами стороны концепции музыкальной науки послужили и своеобразными *вехами раскрытия идеи концепции* в нашей работе - от рассмотрения философской системы ал-Фараби, музыки в классификации наук, методологии и терминологии музыкальной науки к теории, и от неё к проблематике музыкальной культуры в философском истолковании ал-Фараби. Они представляются нам также логическими звеньями *научного процесса в средневековой системе знания*: ***философская система мировоззрения → проекция этой философских взглядов на частную науку → содержание этой науки → её отношение к системе мировоззрения, спроецированной на культуру (историко-культурная проблематика).***

Рассматривая научную концепцию ал-Фараби на историческом фоне ***музыкальной культуры и музыкознания IX–XI вв.,*** можно отметить как универсальные её черты, обусловленные воздействием античной теории музыки, опорой на структуру средневекового научного знания, мировоззренческие принципы, идущие от арабо-мусульманской философии и духовно-интеллектуальной культуры, так и уникальные, новаторские.

Очевиден контраст между трактатом Фараби и *традиционной литературой о музыке*, синкретически связанной с жанрами, тематикой, стилем и поэтикой арабской словесности. Наибольшее число источников подобного типа, посвящённых, в основном, вопросам музыкальной практики и исполнительства, принадлежало *литературе 'адаба,* основной художественный принцип которой заключался в использовании разнообразного, часто несочетающегося, причудливо смешанного материала.

Яркий образец этой литературы - знаменитая песенно-поэтическая антология "Большая книга песен" ал-Исфахани, созданная в ту же эпоху, что и "Большая книга

музыки" (1 пол. X в.). Примечательно, что названия двух сочинений содержат оппозицию понятий "гина'" (в значении песня, вокально-поэтическое искусство, практическое знание о музыке) и "мусика" (музыка, наука о музыке). Освещая один и тот же феномен музицирования, они демонстрируют различные подходы к музыкальной тематике (в среде практического искусства и теоретического музыкознания): широкой историографической панораме поэтического и песенного искусства в "Большой книге песен" противостоит строго систематизированное научное исследование ал-Фараби, полагающееся на разработанную методологию и критический аппарат.

"Большая книга музыки" отчётливо выделяется и при сравнении с музыкально-теоретическими сочинениями его *предшественников и современников в направлении "науки о музыке"* (ал-Кинди, Ихван ас-Сафа, ал-Хваризми). В противовес существовавшей традиции рассмотрения музыки в энциклопедии наук (одной из первых в ряду которых стала его же "Классификация наук"), Фараби создаёт монографический труд о музыке, адекватный им по объёму и охвату тематики, по систематичности и выверенности теоретического анализа - "энциклопедию" музыкальной науки.

Особое качество теории Фараби заключается в том, что, обращённая разными своими гранями к традициям античного и арабо-мусульманского научного знания и музыкальной культуры, она несёт на себе такой яркий отпечаток своеобразия научной мысли Фараби, что различные черты преемственности в своём сочетании не только не противоречат друг другу, но обнаруживают созвучность и внутреннее единство, объединяющее их в цельную научно-философскую концепцию.

По мере ***исторического отдаления от эпохи ал-Фараби (в XII–XV вв. и позже)*** развитие музыкальной науки приобретает *прикладную направленность*, выраженную в обобщении и систематизации норм современной исполнительской практики - ладовой системы макамата и ритмических кругов, а также в эстетизации их воздействия на человека, предпосылками которой являются эстетические определения воздействия мелодий у Фараби. Эта тенденция в музыкознании, получившая отражение в теоретических трудах *учёных-"систематиков"* - Сафи ад-Дина ал-Урмави (1294), Кутб ад-Дина аш-Ширази (1310), Абд ал-Кадыра ал-Мараги (1435) и др., характеризуется одновременно постепенным *отходом* авторов трактатов о музыке *от философско-мировоззренческой проблематики и обоснования методологии музыкальной науки.*

В то же время во многих трактатах последующего времени поднимаются *аналогичные* "Большой книге музыки" *теоретические вопросы* - причины возникновения звука и звуковысотности, выражение интервалов с помощью числовых

пропорций, виды консонансов и диссонансов (причины их образования), лады (виды звукорядов), классификация и описание звуковысотных шкал музыкальных инструментов, ритмы (ритмические круги). Некоторые авторы приводят и обсуждают в своих сочинениях *теоретические определения, принадлежащие ал-Фараби* - определения звука вообще (саут) и музыкального звука (нагма), понятия музыка (мусика), двух родов мелодий (упорядоченной группы звуков и вокальной мелодии, соединённой со словом) и ритма ('ика') (Кутб ад-Дин аш-Ширази, "Дуррат ат-тадж" ("Жемчужина короны"), раздел "Наука о музыке" - МЭСВ 1967, 288-302).

Новое видение своеобразия и значимости концепции ал-Фараби представляется возможным в наше время. Так, в контексте *современного музыкознания* в музыкально-теоретической системе Фараби, именуемой им обобщающими понятиями "наука музыки" ('илм ал-мусика) или "теория музыки"(назарийату л-мусика), можно выделить как собственно теоретический аспект, так и аспекты *музыкальной историографии, акустики, инструментоведения и музыкальной эстетики*. Само понятие *"теория музыки"* в трактовке Фараби неадекватно аналогичному современному понятию и рассматривается им в значении не частной, прикладной дисциплины, но как отдельная сфера ***философского знания,*** неотъемлемым основанием которой является философский метод познания. В отличие от современной систематизации музыкальной науки на теорию и историю музыки, Фараби придерживается другого подразделения, которое распространяется у него на всю систему наук - *теоретические (фундаментальные) и практические (прикладные) науки*. Так, разделами философии являются метафизика (теоретическая философия) и гражданская наука или социальная этика (практическая философия), а наука о музыке охватывает "теоретическое" и "практическое искусство".

Несмотря на указанные различия в истолковании музыкальной науки, *системный подход* Фараби в "Большой книге музыки" оказывается созвучным тенденции современного музыкознания и музыкальной культуры к *интеграции различных его областей и направлению междисциплинарных исследований,* которое отвечает как тяготению современной научной мысли к объективации знания о музыке (при опоре на точные или естественные науки), так и стремлению к философской содержательности и концептуальности исследований, отражению в них духовной проблематики культуры. Как в теории музыки, так и в современном музыкальном творчестве можно отметить *поиски глубинного смысла искусства,* часто путём возрождения древних представлений о музыке, обращения к духовному и художественному мировидению предшествующих эпох, возвращению к изначальной универсальности представлений о музыке.

Завершая исследование музыкально-теоретической концепции Абу Насра ал-Фараби, отметим, что некоторые обобщения и выводы, высказанные в работе, носят гипотетический характер. Это касается, в частности, вопросов связей арабо-мусульманской и античной музыкальной науки, отражения философских представлений арабо-мусульманских учёных на их музыкально-теоретических учениях (1 глава), форм употребления в теории музыки терминологии смежных дисциплин (таблица - 2 глава), наконец, некоторых теоретических вопросов - укажем на спорность истолкования терминов и анализа в разделе о высотных транспозициях (уровни и тоны) и смешениях (в теории лада), на предположительность некоторых замечений о влиянии арабской фонетики на строй музыкального ритма (ритмическую артикуляцию и акцентуацию) (теория ритма), гипотетичность трактовки музыкально-поэтической формы и видов украшений, не поясняемых в трактате (3 глава) и т.д. В решении этих и других спорных вопросов мы представляем собственную точку зрения, основанную как на анализе самого источника, так и на его сравнительном рассмотрении в различных, обозначенных нами ракурсах. Однако, недостаточная изученность музыкально-теоретического и практического контекста "Большой книги музыки" в востоковедении оставляет много невыясненного в этих вопросах.

Можно обозначить также целый ряд проблем, намеченных в нашем исследовании, которые представляются перспективными для дальнейшего изучения теории ал-Фараби и средневековой музыкальной науки на Ближнем и Среднем Востоке:

1. связи арабо-мусульманской науки с античным музыкознанием;
2. сравнение теории ал-Фараби с современной ему западноевропейской теорией музыки (IX–X (XI) вв.);
3. воздействие концепции ал-Фараби на последующее развитие восточной науки (ладовая система у Фараби и теория макамата - теоретические и эстетические вопросы);
4. генезис и становление научного направления музыкознания на арабо-мусульманском Востоке в средневековье;
5. связи арабо-мусульманской философии и музыкальной науки;
6. выявление сходств и различий в истолковании основных категорий и понятий музыкального искусства у ал-Фараби, в средневековой и современной теории музыки.

Следуя за мыслью автора "Большой книги музыки", мы убеждаемся в разнообразии возможных аспектов её рассмотрения. Многомерности содержания источника (для его современных исследователей) во многом способствует и то, что в нём, как в зеркале, отражены искания средневековой арабо-мусульманской культуры. Духовная проблематика этого источника наполняет глубинным смыслом концепцию ал-Фараби и позволяет поставить её в ряд с самыми выдающими творениями мысли о музыке.

ЛИТЕРАТУРА

I. На русском и западноевропейских языках

1. Труды ал-Фараби

1. *Аль-Фараби.* О происхождении наук // Григорян С.Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана 7-12 вв. - М., 1960.
2. *Аль-Фараби.* Книга о классификации наук // Музыкальная эстетика стран Востока / Общая ред. и вступ. статья В.П.Шестакова. - М., 1967.
3. *Аль-Фараби.* Философские трактаты. - Алма-Ата, 1970.
4. *Аль-Фараби.* Математические трактаты. - Алма-Ата, 1972.
5. *Аль-Фараби.* Трактат о музыке // Курьер ЮНЕСКО. - М., 1973 (июнь).
6. *Аль-Фараби.* Научное творчество: Сб.ст. - М., 1975.
7. *Аль-Фараби.* Логические трактаты. - Алма-Ата, 1975.
8. *Аль-Фараби.* Социально-этические трактаты. - Алма-Ата, 1975.
9. *Аль-Фараби.* Историко-философские трактаты. - Алма-Ата, 1985.
10. *Аль-Фараби.* Естественно-научные трактаты. - Алма-Ата, 1987.
11. *Аль-Фараби.* Трактаты о музыке и поэзии. - Алма-Ата, 1992.
12. *Аль-Фараби.* Избранные трактаты. - Алма-Ата, 1994.
13. *Al-Farabi.* Grand traitê de la musique Kitabu l-musiqi al-kabir // *d'Erlanger R.* La musique arabe. - T.1-2. - Paris, 1930-35.
14. *Al-Farabi.* Kitab al-Iqa'at / Neubauer E. Die Theorie vom iqa'i: Übersetzung des Kitab al-Iqa'at von Abu Nasr al-Farabi // Oriens. - XXI, 1968.
15. *Al-Farabi.* Fusul al-madani (Aphorisms of the statesman) / Ed. with an English transl., Introd. and Notes by D.M. Dunlop. - Cambridge, 1961.
16. *Farmer H.G.* Al-Farabi's Arabic-Latin writings on music / The texts ed., transl. and comment. by H.G.Farmer. - Glasgow, 1934.
17. *Fuertes S.* Musica arabe-espanola. - Barcelona, 1853.
18. *Kosegarten J.G.L.* Die moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik // Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, 5. - Berlin, 1844.
19. *Land J.P.N.* Recherches sur l'histoire de la gamme arabe. - Leiden, 1884.

2. Литература об ал- Фараби

2.2. Био-библиографические источники

20. *Жарикбаев К.Б.* Аль-Фараби (библиографический указатель). - Алма-Ата, 1977.
21. *Русанова О.В.* Фараби // Музыкальная энциклопедия - Т. 5 - 1981.
22. *Хайруллаев М.М.* Фараби // Философская энциклопедия - Т. 5 - 1970.
23. *Carra de Vaux B.B.* Al-Farabi // The Encyclopedia of Islam. - Vol.2. - London, 1927.

24. *Fetis F.J.* Al-Farabi // Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la Musique. 2nd ed. 8 vols. - Paris, 1883.

25. *Palenzia A.G.* Al-Farabi: Catalogo de las ciencias. - Madrid, 1932.

26. *Rescher N.* Al-Farabi: An Annotated Bibliography. - Pittsburgh, 1962.

27. *Walzer R.* Al-Farabi // The Encyclopaedia of Islam.- Vol. II. - Leiden, E.J.Brill, 1983.

2.3. Исследования научного творчества

28. *Бурабаев М.С., Кенисарин А.М., Курмангалиева Г.К.* Проблемы бытия и познания в философии аль-Фараби. - Алма-Ата, 1988.

29. *Джанибеков Е.* О математической теории музыки Фараби // Сб. рефератов научных работ, Каз. пединститут. - Вып.13. - Алма-Ата, 1979.

30. *Джахид А.* К вопросу изучения биографии и мировоззрения аль-Фараби // Сборник работ аспирантов. - Душанбе, 1962.

31. *Джахид А.* Учение аль-Фараби о государстве / Авт. ... канд. дисс. - Душанбе, 1962.

32. *Земцовский И.И.* Учение о форме аль-Фараби и актуальные вопросы анализа музыкальной формы. - Нови Сад, 1987.

33. *Иванов А.С.* Учение аль-Фараби о познавательных способностях человека / Авт. ...канд. дисс. - Алма- Ата, 1972.

34. *Иванов А.С., Харенко Е.Д.* Аль-Фараби в западно-европейской историографии // Материалы к конференции аспирантов по вопросам философии и права. - Алма-Ата, 1971.

35. *Кубесов А.* Математическое наследие аль-Фараби. - Алма-Ата, 1974.

36. *Матвиевская Г.П.* Фараби и математика // Общественные науки в Узбекистане. - №6. - Ташкент, 1973.

37. *Матякубов О.* Фараби об основах музыки Востока. - Ташкент, 1986.

38. Общественные науки в Узбекистане (номер посвящён 1100-летию аль-Фараби). - №6 - Ташкент, 1973.

39. О логическом наследии аль-Фараби / Отв. ред. Ж.М. Абдильдин. - Алма-Ата, 1982.

40. *Ошерович Б.Я.* Логическая терминология аль-Фараби // Вестник АН Каз ССР. - №9 - 1975.

41. *Раджабов И.О.* О наследии Фараби в области музыки // Общественные науки в Узбекистане. - №6. - Ташкент, 1973.

42. Социальные, этические и эстетические взгляды аль-Фараби. - Алма-Ата, 1984.

43. *Хайруллаев М.М.* Фараби и его философские трактаты. - Ташкент, 1963.

44. *Хайруллаев М.М.* Фараби - крупнейший мыслитель средневековья (к 1100-летию со дня рождения Абу Насра аль-Фараби). - Ташкент, 1973.

45. *Хайруллаев М.М.* Фараби. Эпоха и учение. - Ташкент, 1975.

46. *Хайруллаев М.М.* Абу Наср аль-Фараби. 873-950. - М., 1982.

47. *Харенко Е.Д.* Развитие идей онтологии Аристотеля в философии аль-Фараби / Авт. ...канд. дисс. - Алма-Ата, 1976.

48. *Шаймухамбетова Г.Б.* Идеи платонизма и философские системы Кинди и Фараби / Авт. ... канд. дисс. - М., 1974.

49. *Beichert E.A.* Die Wissenschaft der Musik bei Al-Farabi. - Regensburg, 1931.

50. *Beichert E.A.* Die Wissenschaft der Musik bei Al-Farabi: Ein Beitrag zur mittelalterlichen Musiktheorie // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 27. - Regensburg, 1932.

51. *Dieterici F.* Der Musterstaat von Al-Farabi. - Leiden, 1900.

52. *Dieterici F.* Die Staatsleitung von Al-Farabi. - Leiden, 1904.

53. *Farmer H.G.* The influence of Al-Farabi's "Ihsa al-ulum" ("De scientiis") on the writers on music in Western Europe // Journal of the Royal Asiatic Society - №3 - 1932.

54. *Haddad F.* Al-Farabi's views on logic and its Relation to grammar // Islamic Quarterly. - №4 - 1969.

55. *Hammond R.* The Philosophy of al-Farabi and its Influence on medieval Thought. - New York, 1947.

56. *Madkour I.* La place d'al-Farabi dans l'ecole philosophique musulmane. - Paris, 1949.

57. *Rescher N.* Al-Farabi's Short Commentary on Aristotle's Prior Analytics. - Pittsburgh, 1963.

58. *Steinschneider M.* Al-Farabi. Der arabischen Philosophen Leben und Schriften. - St.Petersbourg, 1869.

59. *Sawa G.D.* Al-Farabi`s Theory of the Iqa: An Empirically Derived Medieval Model of Rhythmic Analysis // Progress Report in Ethnomusicology, 1:9 - 1983-8.

3. Античная и средневековая европейская культура,
философия и научное знание

60. *Аристотель.* Аналитики. - М., 1952.

61. *Аристотель.* Сочинения в 4-х томах. - Т. 1-2. - М., 1975.

62. *Ахманов А.С.* Логическое учение Аристотеля. - М., 1960.

63. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. - М., 1984.

64. *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. - М., 1981.

65. *Евклид.* Начала. Т. 1 - 3. - М.-Л., 1948-50.

66. *Жмудь Л.Я.* Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. - СПб, 1994.

67. *Кедров Б.М.* Классификация наук. - Т.1. - М., 1961.

68. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. - М., 1975.

69. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. - М., 1980.

70. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. - М., 1927.

71. *Маковельский А.О.* История логики. - М., 1967.

72. *Платон.* Государство. Законы. Политика. - М., 1998.

4. Арабо-мусульманская культура, философия и научное знание

73. *Ал-Халлаб С.* Основы мусульманского орнамента. - М., 1999.

74. Арабская средневековая культура и литература / Сост. и предисловие И.М.Фильштинского. - М., 1978.

75. Арабо-мусульманская философия в системе мировой культуры / Отв. ред. М.Т. Степанянц. - М., 1983.

76. *Бартольд В.В.* Сочинения. Т. 1- 9. - М., 1964 - 1976.

77. *Беляев Е.А.* Арабы, ислам и арабский халифат в раннее средневековье. - М., 1966.

78. *Бертельс Е.Э.* Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. - М., 1965.

79. *Большаков О.Г.* Средневековый город Ближнего Востока. VIII - середина XIII в. - М., 1984.

80. *Газали Абу Хамид.* Воскрешение наук о вере. Избранные главы / Пер. с араб., иссл. и комм. В.В. Наумкина. - М., 1980.

81. *Григорян С.Н.* Из истории философии Средней Азии и Ирана. - М., 1960.

82. *Григорян С.Н.* Средневековая философия народов Ближнего и Среднего Востока. - М., 1966.

83. *Веймарн Б.В.* Искусство арабских стран и Ирана VII-XVII вв. - М., 1974.

84. *Грюнебаум Г.Э.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. Статьи разных лет / Сост. Д.В.Фролов. - М., 1981.

85. *Ибн Сина.*Избранные философские произведения. - М., 1980.

86. Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока. - М., 1961.

87. *Касымжанов А.Х.* Абу Наср ал-Фараби. - М., 1982.

88. *Киктев М.С.* Абу-ль-Хасан ал-Джурджани о метафоре // Проблемы арабской культуры. Памяти академика И.Ю.Крачковского. - М., 1987.

89. Коран / Пер. с араб. акад. И.Ю. Крачковского. - М., 1990.

90. Коран. Перевод смыслов и комментарии Валерии Пороховой. - М., 1997.

91. *Крачковский И.Ю.* Избранные сочинения. В 6-ти томах. - Л., 1955-60.

92. *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика. - М., 1983.

93. *Лебедев В.В.* Проблемы источниковедения средневекового арабского фольклора (по материалам арабоязычных письменных памятников VII-XVIII вв.) / Авт. дисс. ... докт. филолог. наук. - Л., 1980.

94. *Массэ А.* Ислам. - М., 1962.

95. *Матвиевская Г.П.* Учение о числе на средневековом Ближнем и Среднем Востоке. - Т., 1967.

96. Материалы по истории прогрессивной общественной мысли в Узбекистане. Изд.2. - Ташкент, 1976.

97. *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. - М., 1991.

98. *Низамов А.* Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии / Авт. ... докт. дисс. - Ташкент, 1998.

99. Очерки истории арабской культуры (V-XV вв.). Материалы и исследования / Отв. ред. О.Г. Большаков. - М., 1982.

100. *Роузентал Ф.* Торжество знания: концепция знания в средневековом Исламе. - М., 1978.

101. *Сагадеев А.В.* Восточный перипатетизм (из истории средневекового материализма) / Авт. ... докт. дисс. - М., 1987.

102. *Сагадеев А.В.* Ибн-Рушд (Аверроэс). - М., 1973.

103. *Сагадеев А.В.* Ибн-Сина. - М., 1980.

104. *Сагадеев А.В.* Калам (обзор) // Классический ислам: традиционные науки и философия. - М., 1988.

105. *Смирнов А.В.* Великий шейх суфизма: опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби. - М., 1993.

106. Социокультурные характеристики средневековой философии / Ред. Г.Б.Шаймухамбетова. - М., 1990.

107. Средневековая арабская философия. Проблемы и решения / Отв. ред. Е.А.Фролова. - М., 1999.

108. *Степанянц М.Т.* Восточная философия. Вводный курс. Избранные тексты. - М., 1997.

109. *Степанянц М.Т.* Проблемы познания в суфизме // Вопросы философии. - № 4 - 1988.

110. *Фильштинский И.М.* Арабская классическая литература. - М., 1965.

111. *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. V - начало X в. - М., 1985.

112. *Фильштинский И.М.* История арабской литературы. X - XVIII вв. - М., 1991.

113. *Фильштинский И.М.* История арабов и Халифата (750 - 1517 гг.). - М., 1999.

114. *Фильштинский И.М, Шидфар Б.Я.* Очерк арабо-мусульманской культуры (VII - XII вв.). - М., 1971.

115. *Фролов Д.В.* Классический арабский стих: история и теория аруда. - М., 1991.

116. *Фролов Д.В.* Об определениях в традиционной арабской грамматике // Семитская филология. - Тб., 1987.

117. *Фролова Е.А.* Проблема веры и знания в арабской философии.- М., 1983.

118. *Фролова Е.А.* Рационализм в арабо-мусульманской философии // Рационалистическая традиция и современность. Ближний и Средний Восток / Ред. Е.А.Фролова. - М., 1990.

119. *Фролова Е.А.* История средневековой арабо-мусульманской философии. Учебное пособие. - М., 1995.

120. *Хайруллаев М.М., Бахадиров Р.М.* Абу Абдаллах ал-Хорезми, Х в. - М., 1988.

121. *Халидов А.Б.* Арабские рукописи и арабская рукописная традиция. - М., 1985.

122. *Шаймухамбетова Г.Б.* Арабоязычная философия средневековья и классическая традиция (начальный период). - М., 1980.

123. *Шаймухамбетова Г.Б.* К характеристике онтологических и гносеологических оснований рационализма восточных перипатетиков // Рационалистическая традиция и современность. Ближний и Средний Восток / Ред. Е.А.Фролова. - М., 1990.

124. *Шидфар Б.Я.* Образная система арабской классической литературы (VI-XII вв.). - М., 1974.

125. *Afnan S.M.* Philosophical terminology in Arabic and Persian. - Leiden, 1964.

126. *Fakhry M.A.* A History of Islamic philosophy. - New York - London, 1970.

127. *Myers E.A.* Arabic Thought and the Western World in the Golden Age of Islam. - New York, 1964.

128. The Cambridge History of Islam. Vol. 1-2. Vol.2. The further Islamic lands. Islamic society and civilization / ed. By P.M.Holt, Ann K.S.Lambton, Bernard Lewis. - Cambridge, 1970.

5. Античная и средневековая европейская музыкальная культура

129. *Аберт Г.* История древнегреческой музыки. Музыкальная культура древнего мира. - Л., 1937.

130. *Аноним (Клеонид).* Введение в гармонику / Перевод с обьяснительными примечаниями Г.А.Иванова // Филологическое обозрение VII. - Кн.1-2 - 1894.

131. *Аристоксен.* Элементы гармоники. Изд. подготовил В.Г.Цыпин. - М., 1997.

132. *Барский В.М.* Эволюция понятия хроматики: Деп. рукопись. - Информкультура, № 550. - М., 1983.

133. *Герцман Е.В.* Античное музыкальное мышление. - Л., 1986.

134. *Герцман Е.В.* Византийское музыкознание. - Л., 1988.

135. *Герцман Е.В.* Музыкальная боэциана. - СПб., 1995.

136. *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI в. - Т.1 - Ч.1 - М.-Л., 1941.

137. *Закс К.* Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальные культуры древнего мира. - Л., 1937.

138. *Лосев А Ф.* Античная музыкальная эстетика. - М., 1960.

139. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. - М., 1982.

140. *Оголевец А.С.* Введение в современное музыкальное мышление. - М.-Л., 1946.

141. *Пётр.* О составах, строях и ладах греческой музыки. - Киев, 1901.

142. *Плутарх.* О музыке / Пер. Н.Томасова с поясн. комм. и вст. ст. Е.Браудо. - Птб., 1922.

143. *Русакова А.* Трактат Аристида Квинтилиана "О мусическом искусстве". Дипл. работа. - МГК, 2000.

144. *Холопов Ю.Н.* Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки. - Рукопись, 1972.

145. *Холопов Ю.Н.* Музыкально-теоретические системы: Программа для историко-теоретических и композиторских отделений музыкальных вузов. - М., 1982.

146. *Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс. - М., 1988.

147. *Холопов Ю.Н.* Композиция // МЭС - М., 1990.

148. *Холопов Ю.Н.* Лекции по музыкально-теоретическим системам на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории, 1993-94.

149. *Холопов Ю.Н.* Об античной ритмике. Метод музыкально-фонетической транскрипции. - Рукопись, 1994.

150. *Цыпин В.Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. - М., 1998.

151. *Coussemaker E. de.* Scriptorum de musica medii aevi nova series / T. I-IV. - Paris, 1864/76.

152. *Georgiades T.* Musik und Rhythmus bei den Griechen. - Hamburg, 1958

153. *Michaelides S.* The music of ancient Greece: An encyclopaedia. - London, 1978.

154. *Paul O.* Boetius und die griechische Harmonik // Anicius Manlius Severinus *Boetius.* Fünf Bücher über die Musik / Übertr. und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik von Oscar Paul. - New York, 1973 (1872, Leipzig).

155. Riemann Musiklexikon. Sachteil. - Mainz, 1967.

156. *Sachs C.* The rise of music in the ancient world. East and West. - New York, 1943.

6. Арабо-мусульманская музыкальная культура

157. *Аль-Хваризми Мухаммад ибн Муса.* Математические трактаты. - Ташкент, 1983.

158. *Аммар Фарук Хасан.* Ладовые принципы арабской народной музыки. - М., 1984.

159. *Аммар Ф.Х.* Раннее многоголосие на Востоке // Советская музыка. - 1975. - №7.

160. *Белинская Н.А., Мальцев Ю.С.* Газали и его эстетические взгляды на музыку в сочинении “Камийа-и саадат” // Памяти Александра Александровича Семёнова. Сб. ст. по истории, археологии, этнографии и искусству Средней Азии. - Душанбе, 1980.

161. *Беляев В.М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. - М., 1931.

162. *Беляев В.М.* Музыкальные инструменты Узбекистана. - М., 1933.

163. *Беляев В.М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности. - М., 1971.

164. *Беляев В.М.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1-2. - М., 1962-63.

165. *Беляев В.М.* Арабское завоевание Средней Азии (651-874). Арабская культура и музыка в их связи с узбекской музыкой. - неопубл. (фонд 340 номер 1506 - ГЦММК им. М.И.Глинки).

166. *Браудо Е.М.* Всеобщая история музыки. - Т.1. - М., 1922.

167. *Виноградов В.* Классические традиции иранской музыки. - М., 1982.

168. *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. - М., 1980.

169. *Вызго Т.С.* О вкладе Ибн Сины в мировую музыкальную науку // Абу Али ибн Сина. К 1000-летию со дня рождения. - Ташкент, 1980.

170. *Вызго Т.С., Рашидова Д.* О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии // Общественные науки в Узбекистане. - 1962. - №3.

171. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. - Баку, 1945.

172. *Газали М.* О музыке // Памяти Александра Александровича Семёнова. Сб. ст. по истории, археологии, этнографии и искусству Средней Азии. - Душанбе, 1980.

173. *Галицкая С.П.* Теоретические вопросы монодии. - Т., 1981.

174. *Джами А.* Трактат о музыке / Пер. с перс. А.Н.Болдырева, ред. и комментарии В.М.Беляева. - Ташкент, 1960.

175. *Джумаев А.Б.* Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока. IX-XII веков / Дисс. ... канд.иск. - Ташкент, 1981.

176. *Джумаев А.Б.* Ислам и музыка // Музыкальная академия. - 1992, № 3.

177. *Джумаев А.Б.* Трактат о музыке Мухаммада Нишапури // Общественные науки в Узбекистане. - №4. - Ташкент, 1984.

178. *Джумаев А.Б.* Музыкально-эстетические взгляды Абу Али ибн Сины // Музыка народов Азии и Африки. - М., 1984.

179. *Джумаев А.Б.* О задачах музыкального востоковедения Узбекистана по изучению средневековых трактатов о музыке // Общественные науки в Узбекистане. - №3 - Ташкент, 1985.

180. *Джумаев А.Б.* Отражение взаимосвязей профессиональной музыки устной традиции Среднего и Ближнего Востока в средневековых письменных источниках // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Сб. материалов Второго международного музыковедческого симпозиума. - Самарканд, 1983. - М., 1987.
181. *Джумаев А.Б.* О категориях "действительного и потенциального подобий" в музыкальной науке средневекового Востока // Археология и художественная культура Центральной Азии. Тезисы докладов. 2. - Ташкент, 1995.
182. *Еолян И.Р.* Очерки арабской музыки. - М., 1972.
183. *Еолян И.Р.* Традиционная музыка арабского Востока. - М., 1990.
184. *Исфахани Абу ль-Фарадж.* Книга песен / Пер. с араб. А.Б. Халидова, Б.Я. Шидфар. - М., 1980.
185. *Кузнецов К.* Арабская музыка // Очерки по истории и теории музыки. 2 тома. - Л., 1940.
186. Ладовые системы в музыке народов СССР // Виктор Михайлович Беляев. 1888 - 1968. - М,1990.
187. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). А.Эйхгорн. Музыкально-этнографические материалы. - Ташкент, 1963.
188. Музыкальная эстетика стран Востока / Общая ред. и вступ. статья В.П.Шестакова. - М., 1967.
189. *Назаров А.Ф.* "Книга песен" ал-Исфахани в аспекте межрегиональных музыкально-транскультуративных процессов / Авт. ...канд. дисс. - Ташкент, 1984.
190. *Назаров А.Ф.* Классическая теория ийкаъ. Учение о музыкальном ритме Фараби и Ибн Сины. Авт. ...докт. дисс. - Ташкент, 1996.
191. *Раджабов И.О.* К истории нотной письменности на Востоке // Общественные науки в Узбекистане. - №10 - Ташкент, 1962.
192. *Ражабов И.О.* Макомлар масаласига доир. - Ташкент, 1963 (на узб. яз.)
193. *Семёнов А.А.* Среднеазиатский трактат по музыке дервиша Али (XII в.). - Ташкент, 1946.
194. *Тагмизян Н.К.* Теория музыки в Древней Армении. - Ереван, 1977.
195. *Тамбурист Арутин.* Руководство по восточной музыке / Пер. с турецкого, пред. и комм. Н.К. Тагмизяна. - Ереван, 1968.
196. *Тума Х.Х.* Введение в арабскую музыку // Музыка народов Азии и Африки. - Вып. 4 - М., 1984.
197. *Успенский В.А.* Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. - Ташкент, 1980.

198. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Том I. Изд. 2-ое. - Ашхабад, 1979.

199. *Фотиева В.С.* Певцы омейядского периода // Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. Ежегодник 1976-77. - М., 1984.

200. *Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. - М., 1983.

201. *Al-Faruqi L.I.* An annotated Glossary of Arabic Musical Terms. - Westport, 1981.

202. *Al-Faruqi I.R., Al-Faruqi L.L.* The cultural Atlas of Islam. - London, New York, 1986.

203. *Al-Faruqi L.I.* The status of music in muslim nations: evidence from the Arab World // Asian Music. - Vol. XII (1).

204. *Al-Mufaddal ibn Salama.* Kitab al-malahi // Collection of Oriental Writers on music / Ed. by H.G.Farmer. - Glasgow, 1938.

205. *Al-Hefny M.A.* Ibn Sina's Musiklehre hauptsächlich an seinem 'Nagät Herausgabe des Musikabschnittes des 'Nagät / Diss. ... (1931). - Berlin, 1930.

206. *Barkechli M.* La musique iranienne // Enc. de la Pleiade: histoire de la musique, I. - Paris, 1960.

207. *Berner A.* Studien zur arab Musik. - Leipzig, 1937.

208. *Chabrier J.C.* Elements d'une approche comparative des echelles theoriques arabo-irano-turques // Revue de Musicologie. - Paris, 1985, 71/1-.

209. *Christianowitsch A.* Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et quarante melodies notees et harmonisees par Alexandre Christianowitch. - Cologne, 1863.

210. *Collangettes M.* Etudes sur la Musique Arabe // Journal Asiatique. - Paris, 1904/06.

211. *During J.* Theories et pratiques de la gamme iranienne // Revue de Musicologie. - Paris, 1985, 71/1-2.

212. *Farmer H.G.* The music and musical instruments of the Arabs by F.Salvador-Daniel. - London, 1915.

213. *Farmer H.G.* The Arabian influence on musical theory. - London, 1925.

214. *Farmer H.G.* The Arabic musical manuscripts in the Bodlean library. - London, 1925.

215. *Farmer H.G.* A History of Arabian Music to the XIII century. - London, 1929.

216. *Farmer H.G.* Greek Theorists of music in arabic // ISIS - February , 41, XIII (2) - 1930.

217. *Farmer H.G.* The Influence of Al-Farabi's "Ihsa al-ulum" (De scientiis) on the Writers on Music in Western Europe // JRAS. - July - 1932.

218. *Farmer H.G.* A further Arabic-Latin writings on music // JRAS - №2 - 1933.

219. *Farmer H.G.* The scale of Avicenna // JRAS. - 1937.

220. *Farmer H.G.* The Religious Music of Islam // JRAS - 1952.

221. *Farmer H.G.* Arabian Music // Grove`s dictionary of Music and Musicians. - London, 1954.

222. *Farmer H.G.* The sources of arabian music. - Leiden, 1965.

223. *Farmer H.G.* The Music of Islam // The New Oxford History of Music. - Vol.I: Ancient and Oriental Music. - London, 1969.

224. *Farmer H.G.* Islam. Musikgeschichte in Bildern. - Bd.3: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lf.2. - Leipzig, 1976.

225. *Kiesewetter R.G.* Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. - Leipzig, 1842.

226. *Kosegarten J.G.L.* Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus. - Greifswald, 1840, Vol. I.

227. *Land J.P.N.* Recherches sur l'histoire de la gamme arabe. - Leiden, 1884.

228. *Liberty M.* Das arabische Tonsystem Mittelalter. - Leiden, 1969.

229. *Macdonald D.B.* Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing:... // JRAS. - №1 - 1901-2.

230. *Mahdi S.* La Musique Arabe. - Paris, 1972.

231. *Marcus S.L.* Arab music theory in the modern period. - UCLA, Los-Angeles, 1989.

232. *Neubauer E.* "Die acht Wege" der Musiklehre und der Oktoechos Zeitschrift // Geschichte der arabischen Wissenschaften, 9, 1994.

233. *Salvador-Daniel Fr.* The music and musical instruments of the arab with introduction on how to appreciate arab music. - London, 1914.

234. *Sawa G.D.* Music Performance practice in the early 'Abbasid era'. 132-320 AH/750-932 AD. - Toronto, 1989.

235. *Touma H.H.* Die Musik der Araber. Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven.

236. *Wright O.* Arab Music // The New Grove`s Dictionary of Music and Musicians. - London, 1980.

237. *Wright O.* The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300 // London oriental series. - Vol.28. - London, 1978.

7. Словари и справочно-энциклопедическая литература

238. *Баранов Х.К.* Арабско-русский словарь. - М., 1996.

239. *Гранде Б.М.* Курс арабской грамматики в сравнительно-историческом освещении. 2-ое изд.- М., 1998.

240. Ислам. Энциклопедический словарь. - М., 1991.

241. *Кондаков Н.И.* Логический словарь- справочник. - М., 1976.

242. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред. Л.Ф.Ильичев и др. - М., 1983.

243. *Lane E.W.* An Arabic - English Lexicon. 8 vols. - London, 1863; rpt., Beirut, 1968.

244. The Encyclopaedia of Islam. New ed. Vol. 1 - 6. - Leiden, London, 1978 - 90.

II. На арабском языке

1. Труды ал-Фараби

245. *Ал-Фараби Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Тархан.* Китаб ал-мусика ал-кабир / Критическое издание текста рукописи, предисловие Г.А.М.Хашба и комментарии М.А. Ал-Хифни. - Каир, 1967.

كتاب الموسيقي الكبير. تأليف الفيلسوف أبي نصر بن محمد بن طرخان الفارابي المتوفي سنة ٣٣٩ ه.تحقيق و شرح غطاس عبد الملك خشبة, مراجعة و تصوير د. محمود أحمد الحفني. – القاهرة, ١٩٦٧.

246. *Ал-Фараби Абу Наср.* Шарх ал-Фараби ли-китаб Аристуталис фи л-‘ибара (Комменарий ал-Фараби на книгу Аристотеля “Об истолковании”). - Бейрут, 1987.

شرح الفارابي لكتاب أرسطو طاليس في العبارة – بيروت , ١٩٨٧.

247. *Ал-Фараби Абу Наср.* Китаб ’ихса’ ал-‘улум (Книга классификации наук) / Изд., пред. и комм. Осман Амин, - Каир, 1940.

كتاب إحصاء العلوم للفارابي. حققه و قدم له و علق عليه عثمان امين. – القاهرة, -١٩٤٠.

248. *Ал-Фараби Абу Наср.* Китаб ’ара’и ’ахли л-мадинати л-фадила (Книга взглядов жителей добродетельного города). - Бейрут, 1980.

كتاب أراء أهل المدينة الفاضلة. تأليف أبي نصر الفارابي. – بيروت, ١٩٨٠.

249. *Ал-Фараби Абу Наср.* Китаб ал-’алфаз ал-муста‘мила фи л-мантик (Книга словесных выражений, используемых в логике) / Изд., пред. и комм. Мухсина Махди. - Бейрут, 1968.

كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق. تأليف أبي نصر الفارابي. تحقيق و شرح محسن مهدي. – بيروت, ١٩٧٦.

250. *Ал-Фараби Абу Наср.* Китаб тахсил ас-са‘ада (Книга достижения счастья). - Бейрут, 1983.

كتاب تحصيل السعادة. تأليف أبي نصر الفارابي. – بيروت, ١٩٨٣.

251. *Ал-Фараби Абу Наср.* Китаб ал-милла уа нусус ’ухра (Книга религии и другие тексты) / Изд. Мухсин Махди. - Бейрут, 1976.

كتاب الملة و نصوص آخرى. تحقيق محسن مهدي. – بيروت, ١٩٧٦.

2. Литература об ал-Фараби

2.2. Средневековые историко-биографические источники

252. *Ал-Байхаки Захир ад-Дин.* Та’рих хукама’ ал-’ислам (История философов Ислама) / Изд. и иссл. Мухаммад Курд Али. - Дамаск, 1946.

تأريخ حكماء الإسلام. ظهير الدين البيهقي. عنى بنشره و تحقيقه محمد كرد علي. – دمشق, ١٩٤٦.

253. *Ал-Кифти.* ’Ахбар ал-‘улама’ би ’ахбар ал-хукама’ (Сообщения (об) учёных и философах). - Бейрут, 1975.

أخبار العلماء بأخبار الحكماء. القفطي المتوفى ٦٤٦ ه.– بيروت, ١٩٧٥.

254. *Ан-Надим Ибн ал-Фарадж Мухаммад бен Аби Йакуб Исхак.* Ал-фихрист (Указатель). - Каир, 1991.
الفهرست. ابن الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق المعروف بالنديم المتوفى ٣٨٥ ه –
القاهرة,١٩٩١.
255. *Ибн аби Усайби'а.* 'Уйун ал-'анба' фи табакат ал-'атибба' (Источники сведений о разрядах врачей). - Бейрут, 1970.
عيون الأنباء في طبقات الأطباء ابن أبي أصيبعة المتوفي (٥٩٦– ٦٨٨ ه) – بيروت, ١٩٧٠
256. *Ибн Халликан.* Уафайат ал-'а'йан уа 'анба' 'абна'и з-заман (Книга кончин знатных особ и сведений (о) сынах эпохи). Тт. 1 - 6. - Каир, 1948.
وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان. أبو العباس شمس الدين ابن خلكان. المجلدات ٦-١. – القاهرة,
١٩٤٨ – ٥٠.
257. *Ад-Димашки Абу л-Фида ал-Хафиз бен Касир.* Ал-бидайа уа н-нихайа (Начало и конец). Одиннадцатая часть. - Бейрут, 1994.
البداية و النهاية. أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي الجزء الحادي عشر.– بيروت, ١٩٩٤.
258. *Ад-Димашки Ибн ал-Имад Шихаб ад-Дин ибн ал-Фаллах абд ал-Хайй бен Мухаммад ал-Акри ал-Ханбалий.* Шазарат аз-захаб фи 'ахбар мин захаб (Крупинки золота в сведениях из золота). - Бейрут, 1987.
شذرات الذهب في أخبار من ذهب.ابن العماد شهاب الدين ابن الفلاح عبد الحي بن أحمد بن محمد
العكري
الحنبلي الدمشقي – بيروت, ١٩٨٧.
259. *Аз-Заркали Хайр ад-Дин.* Ал-алам. Камус тараджим ли-'асмар ар-риджал уа н-ниса мин ал-'араб уа л-муста'рибин уа л-мусташрикин (Выдающиеся деятели. Биографический словарь наиболее плодовитых мужей и жён - арабов, арабистов и востоковедов). Седьмая часть. - Бейрут, 1980.
الأعلام. قاموس تراجم لأشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربين و المستشرقين. خير الدين
الزركلي الجزء السابع. – بيروت, ١٩٨٠.
260. *Ал-Андалусий Саид.* Табакат ал-'умам (Разряды наций). - Бейрут, 1985.
طبقات الأمم صاعد الأندلسي (٤٦٠ ١٠٦٨ه م) – بيروت, ١٩٨٥.
261. *Ас-Сафади Салах ад-Дин Халил бен Айбек.* Китаб ал-уафи би-л-уафайат (Книга достаточного о кончинах). Первая часть. - Бейрут, 1962.
كتاب الوافي بالوفيات. صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي. الجزء الأول – بقيسباون, ١٩٦٢
262. *Ал-Тахраний.* Аш-ши'р уа ш-шу'ара. Аз-зари'а 'ила тасаниф аш-ши'а (Поэзия и поэты. Оправдание сочинений шиитов). Первая часть. - Бейрут, 1983.
الشعر و الشعراء. الذريعة إلى تصانيف الشيعة. العلامة الشيخ آها بزرك الطهراني. الجزء الأول.
بيروت, ١٩٨٣
263. *Ал-Хамрий Мухаммад бен Абду л-Муним.* Ар-рауд ал-му'тар фи л-'актар (Му'джам джуграфий ма'а масрад 'амм) (Душистый сад в странах света (Географический словарь с общим оглавлением) / Изд. Ихсан Аббас. - Бейрут, 1980.
الروض المعطار في الأقطار (معجم جغرافي مع مسرد عام). محمد بن عبد المنعم الحمري.(ت ٩٠٠)
تحقيق إحسان عباس. – بيروت, ١٩٨٠.
264. *Ибн ал-Уарди Зайн ад-Дин Умар.* Татиммату л-мухтасар фи 'ахбар ал-башар (Та'рих Ибн ал-Уарди) (Дополнение компендия сведений о человечестве (История

Ибн ал-Уарди) / Рук. и изд. Ахмад Рафакат ал-Бадауи. Первая часть. - Бейрут, 1970.
تتمة المختصر في أخبار البشر (تاريخ ابن الوردي). زين الدين عمر بن الوردي (المتوفي ٧٤٩ ه)

اشراف و تحقيق أحمد رفقت البداوي. الجزء الأوّل - بيروت, ١٩٧٠.

265. *Ибн Халдун.* Мукаддима. Китаб ал-‘ибар уа диуан ал-мубтада’ уа л-хабар фи ’айам ал-‘араб уа л-а‘джам уа л-барбар уа мин асирихим мин зауи с-султан ал-’акбар (Введение. Книга назидательных примеров и собрание сведений о днях арабов, персов и берберов и их современников...). - Тунис, 1984.

المقدمة كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من زوي

السلطان الأكبر. ابن خلدون المتوفى (٨٠٨ ه). - تونس, ١٩٨٤.

2.3. Библиографические указатели

266. *Махфуз Хусейн Али.* Ал-Фараби фи л-масадир ал-‘арабийа (Ал-Фараби в арабских источниках). - Багдад, 1975.

الفارابي في المصادر العربية. حسين علي محفوظ. - بغداد, ١٩٧٥.

267. *Махфуз Х.А., Ал Йасин Джафар.* Му’аллафат ал-Фараби (Сочинения ал-Фараби). - Багдад, 1975.

مؤلفات الفارابي. حسين علي محفوظ, جعفر آل ياسين. - بغداد, ١٩٧٥.

268. *Халуа Шадил, Алфа Руни Или, Нахл Джорджж.* Маусу‘ ‘алам ал-фалсафа ал-‘араб уа л-’аджаниб (Энциклопедия выдающихся арабских и иностранных философов). Вторая часть. - Бейрут, 1992.

موسوعة أعلام الفلسفة العرب و الأجانب. الرئيس شادل حلو, الأستاذ روني إيلي, د.جورج نحل.

الجزء الثاني - بيروت, ١٩٩٢

2.4. Исследования научного творчества

269. *Абду р-Раззак Мустафа.* Файласуф ал-‘араб уа му‘аллим ас-сани (Философ арабов и Второй учитель). - Дамаск, 1940.

فيلسوف العرب و المعلم الثاني. دار أحياء. مصطفى عبد الرزاق. - دمشق, ١٩٤٠.

270. *Абду р-Раззак Мустафа.* Ал-хаким Абу Наср ал-Фараби (Философ Абу Наср ал-Фараби) // Маджма‘ ал-лугати л-‘арабийа (Академия арабского языка). - Дамаск, 1932, 12.

الحكيم ابو نصر الفارابي. مصطف عبد الرزاق. مجمع اللغة العربية. - دمشق, ١٩٣٢.

271. Абу Наср ал-Фараби фи з-зикра ал-’алфийа ли-уафайатихи. 950 х. (Абу Наср ал-Фараби в тысячелетнюю годовщину его смерти. 950 х.) / Изд. Абу Ибрахим Мадкур. - Каир, 1986.

أبو النصر الفارابي في الذكرى الألفية لوفاته ٩٥٠ ه. تصدير أبو ابراهيم مدكور. - القاهرة, ١٩٨٢.

272. *Абу Сада Хасан Иса* и др. Ал-Фараби. - Амман, 1963.

الفارابي. حسن عيسى أبو سعدة و آخرون, الأستاذ المرشد في البحث محمد وليد دعديس. -

عمان, ١٩٦٣.

273. *Ад-Дайа Файез.* Му‘джам ал-мусталахат ал-‘илмийа ал-‘арабийа ли-л-Кинди уа л-Фараби уа л-Хуарезми уа Ибн Сина уа л-Газали (Словарь арабских научных терминов ал-Кинди, ал-Фараби, ал-Хорезми, Ибн Сины и ал-Газали). - Дамаск, 1990.

معجم المصطلحات العلمية العربية للكندي و الفارابي و الخوارزمي و ابن سينا و الغزالي. صنعه و

علق عليه فايز الداية. - دمشق, ١٩٩٠.

274. *Адиб Наиф Зийаб.* Назарийату л-Фараби фи л-мусика. Кира'ату джамалийа (Теория музыки ал-Фараби. Эстетическое прочтение). - Багдад, 1975.
نظرية الفارابي في الموسيقا قراءة جمالية ذياب إدريس نايف. – بغداد, ١٩٧٥ .

275. *Ал-Алуджи Абд ал-Хамид.* Ра'иду л-мусика л-'арабийа (Первый исследователь арабской музыки). - Багдад, 1964.
رائد الموسيقى العربية. عبد الحميد العلوجي. – بغداد, ١٩٦٤.

276. *Ал-Бакри Адил ya Хусайни Салим.* Кийасат ан-нагм 'инда л-Фараби мин хилал Китаб ал-мусика л-кабир (Измерения звуков у ал-Фараби в "Большой книге музыки"). - Багдад, 1975.
قياسات النغم عند الفارابي من خلال كتاب الموسيقى الكبير عادل البكري, سالم حسين. – بغداد, ١٩٧٥.

277. *Ал-Бахи. Мухаммад.* Ал-Фараби ал-муаффак уа ш-шарих (Ал-Фараби - компилятор и комментатор). - Каир, 1981.
الفارابي الموفق و الشارح. محمد البهي. – القاهرة, ١٩٨١.

278. *Ал Йасин Джафар.* Ал-Фараби фи худудихи уа русумихи (Ал-Фараби в его определениях и описаниях). - Бейрут, 1980.
الفارابي في حدوده و رسومه د. جعفر آل ياسين. – بيروت, ١٩٨٠

279. *Ал-Фараби Исмаил Ал-Хасили.* Шарх фусус ал-хукм ли л-му'аллим ас-сани Аби Наср ал-Фараби (Комментарий к "Украшениям мудрости" Второго Учителя Абу Насра ал-Фараби. - Каир, 1870.
شرح فصوص الحكم للمعلم الثاني أبي نصر الفارابي. تحقيق إسماعيل الحسيلي الفارابي. – القاهرة, ١٨٧٠

280. *Ал-Хашим Джордж.* Ал-Фараби. Дираса уа нусус (АльФараби. Исследование и тексты). - Бейрут, 1968.
الفارابي. دراسة و نصوص. جوزف الها شم – بيروت, ١٩٦٨.

281. *Ас-Самраи Ибрахим.* Ал-Фараби уа 'илм ал-луга (Ал-Фараби и языкознание). - Багдад, 1975.
الفارابي و علم اللغة. ابراهيم.السامرائي. – بغداد, ١٩٧٥.

282. *Ас-Сарраф Абду л-Амир.* Ал-Фараби уа л-'алат ал-мусикийа ал-машхура фи Багдад (Ал-Фараби и музыкальные инструменты известные в Багдаде). - Багдад, 1975.
الفارابي و الآلات الموسيقية المشهورة في بغداد. الصراف, عبد الأمير. – بغداد, ١٩٧٥.

283. *Бадауи Абду р-Рахман.* Рисалат фалсафийа ли-л-Кинди уа л-Фараби уа Ибн Баджжа уа Ибн Ади (Философские трактаты ал-Кинди, ал-Фараби, Ибн Баджжи и Ибн Ади). - Бейрут, 1983.
رسالة فلسفية للكندي و الفارابي و ابن باجة و ابن عدي. د. عبد الرحمن بدوي.– بيروت, ١٩٨٣.

284. *Баркешли Мехди.* Мусики-йи Фараби (Музыка Фараби). - Тегеран, 1975 (перс.).
موسيقي الفارابي. مهدي بركشلي. – طهران, ١٩٧٥ (الفارسية).

285. *Ибн Баджжа Абу Бакр бен ас-Саи.* Та'лик Ибн Баджжа 'ала мантик ал-Фараби (Комментарий Ибн Баджжи к логике ал-Фараби) / Изд. и комм. Маджид Фахри. - Бейрут, 1994.
تعليق ابن باجة على منطق الفارابي (أبو بكر بن الصائع). تحقيق و شرح د. ماجد فخري. – بيروت, ١٩٩٤.

286. *Ибн Рушд Абу л-Уалид.* Талхис китаб Аристуталис фи ш-ши'р уа ма'аху джауами' аш-ши'р ли-л-Фараби (Краткое изложение книги Аристотеля "Поэтика" и собрание

стихов ал-Фараби) / Изд. и комм. Мухаммад Салим Салим. - Каир, 1971.
تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر. تأليف أبي الوليد بن رشد و معـه جوامع الشـعر للفـارابي،
تحقيق و تعليق محمد سليم سالم. – القاهرة, ١٩٧١.

287. *Ильяс Фарх.* Ал-Фараби. - Бейрут, 1937.
الفارابي. إلياس فرح – جونيه :مطبعة المرسلين اللبنانين – بيروت, ١٩٣٧.

3. Арабо-мусульманская философия и литература

288. *Аббас Ихсан.* Маламих йунанийа фи л-’адаб ал-’исламий (Греческие черты в арабской литературе). - Амман, 1993.
ملامح يونانية في الأدب الإسلامي. إحسان عباس. – عمان, ١٩٩٣.

289. *Аббас Ихсан.* Та’рих ан-накд ал-’адабий ‘инда л-‘араб (История литературной критики у арабов). - Бейрут, 1983.
تأريخ النقد الأدبي عند العرب. إحسان عباس. – بيروت,١٩٨٣.

290. *Ал-Йазуджи Камал, Карам Антун Гаттас.* ’А‘лам ал-фалсафа ал-‘арабийа. Дирасат муфассала уа нусус мубауаба машруха (Выдающиеся арабские философы. Подробные исследования и тексты, разделённые на главы и прокомментированные). Третий раздел. Ал-Фараби. - Бейрут, 1990.
أعلام الفلسفة العربية درسات مفصلة و نصوص مبوبة مشروحة كمال اليازجي, أنطون غطاس كرم.
الفصل التالث, الفارابي. – بيروت, ١٩٩٠.

291. *Брокельманн К.* Та’рих ал-’адаб ал-‘арабий (История арабской литературы) / Пер. на араб. яз. Махмуд Фахми Хиджази. Второй том. - Каир, 1993.
تأريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان. الإشراف على الترجمة العربية. محمود فهمي حجازي المجلد
الثاني– القاهرة, ١٩٩٣.

292. *Фахри Маджид.* Та’рих ал-фалсафа ал-’исламийа (История мусульманской философии). - Бейрут, 1979.
تأريخ الفلسفة الإسلامية. ماجد فخري. – بيروت, ١٩٧٩.

293. *Фуад Сезгин.* Та’рих ат-турас ал-‘арабий: маджму‘ат ал-махтутат ал-‘арабийа фи мактабат ал-‘алам (История арабского наследия: коллекции арабских рукописей в библиотеках мира). / Пер. на араб. яз. Махмуд Фахми Хиджази. - Ар-Рийад, 1986.
تأريخ التراث العربي: مجموعات المخطوطات العربية في مكتبات العالم. سزكين فؤاد. نقله إلى العربيـة
محمود فهمي حجازي. – الرياض, ١٩٨٢.

294. *Фуад Сезгин.* Та’рих ат-турас ал-‘арабий (История арабского наследия) / Пер. на араб. яз. Махмуд Фахми Хиджази. - Ар-Рийад, 1983.
تأريخ التراث العربي. سزكين فؤاد. نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي. – الرياض, ١٩٨٣.

4. Арабская музыка

4.1. Средневековые источники

295. *Аноним (XI в.х.).* Китаб аш-шаджара зат ал-’акмам ал-хауийа ли-’асл ан-’ангам (Книга (о) цветущем древе, содержащем основу звуков) / Пер. 14 части книги

"Описание Египта" Гаттас Абду л-Малик Хашаба, Изис Фатх Алла. - Париж, 1983.
كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصل الأنغام. مؤلفه مجهول (القرن الحادي عشر ه). اعتمد على نسخة وحيدة (بالمتحف البريطاني) في ترجمة نظريات علم الموسيقا العربية بالجزء الرابع عشر من كتاب وصف مصر Description de l' Egypt. عطاس عبد خشبة. د. ايزيس فتح الله - بارس, ١٩٨٣.

296. *Ал-Багдади Сафи ад-Дин абду л-Мумин.* Китаб ал-'адуар фи ма'рифати н-нагам уа л-'адуар (Книга кругов о познании звуков и (ритмических) кругов). - Каир, 1986.
كتاب الأدوار في معرفة النغم و الأدوار. صفي الدين عبد المؤمن البغدادي. – القاهرة, ١٩٨٦.

297. *Ал-Исфахани Абу л-Фараджс.* Китаб ал-'агани' (Книга песен). Тт. 1-25 - Бейрут, 1990.
كتاب الأغاني. أبو الفراج الاصفهاني. المجلدلت ٢٥-١. – بيروت, ١٩٩٠– .

298. *Ал-Катиб ал-Хасан бен Ахмад Али.* Китаб камал 'адаб ал-гина' (Книга (о) совершенной культуре пения). - Каир.
كتاب كمال أدب الغناء. الحسن بن أحمد علي الكاتب (٦٢٠ ه).غطاس عبد الملك خشبة. – القاهرة.

299. *Ал-Лазикий Мухаммад бен Абду л-Хамид.* Ар-рисалату л-фатхийа фи л-мусика (Открытое послание о музыке) / Изд. и комм. Ал-Хадж Хашим Мухаммад ар-Рахб. - Аль-Кувейт, 1986.
الرسالة الفتحية (في الموسيقى). محمد بن عبد الحميد اللاذقي (٨٨٨ ه/ ١٤٨٣ م).شرح و تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب – الكويت, ١٩٨٦

300. *Ал-Мунаджим Йахйа ибн Али ибн Йахйа.* Китаб ан-нагм (Книга звуков) / Изд. и комм. Джауад Али. - Багдад, 1950.
كتاب النغم يحي بن علي بن يحي المنجم .تحقيق و شرح جواد علي – بغداد, ١٩٥٠.

301. *Ас-Сафади Салах ад-Дин.* Рисалату фи 'илм ал-мусика (Трактат о науке музыки). - Каир, 1991.
رسالة في علم الموسيقى. صلاح الدين الصفدي. – القاهرة, ١٩٩١.

302. *Ибн Зайла Абу Мансур.* Китаб ал-кафи фи л-мусика (Книга достаточного о музыке) / Изд. Закарийа Йусуф. - Каир, 1964.
كتاب الكافي في الموسيقى أبو منصور بن زيلة تحقيق زكريا يوسف. – القاهرة, ١٩٦٤.

303. *Ибн Сина.* Китаб аш-шифа'. Ар-рийадийат (3). Джауами' 'илм ал-мусика (Книга исцеления. Математические науки (3). Собрание науки музыки) / Изд. Закарийа Йусуф, Ахмад Фуад, Махмуд Ахмад ал-Хифни. - Каир, 1956.
كتاب الشفاء. ابن سينا: الرياضيات (٣), جوامع علم الموسيقى. تحقيق زكريا يوسف.و أحمد فؤاد و محمود أحمد الخفني – القاهرة, ١٩٥٦.

304. *Ихван ас-Сафа.* Раса'ил Ихван ас-Сафа уа хуллан ал-Уафа (Трактаты Братьев Чистоты и Возлюбленных Верности). Муджаллад ал-'аввал (том первый). Ал-кисм ар-рийадий (математический раздел). - Бейрут, 1957.
رسالة إخوان الصفاء و خلان الوفاء. المجلد الأول, الرسالة الخامسة, القسم الرياضي. – بيروت, ١٩٥٧.

4.2. Исследования

305. *Ад-Дакуки Ибрахим.* Ал-муштарак ‘ала китаб ал-истилахат ал-мусикийа (Дополнение к книге “Музыкальные термины”). - Багдад, 1965.
المستدرك على كتاب الاصطلاحات الموسيقية. إبرهيم الداقوقي. - بغداد,١٩٦٥.

306. *Ал-Акили Маджди.* Ас-сама‘ ‘инда л-‘араб (Слушание у арабов). 5 частей. - Дамаск,1969-1979.

السماع عند العرب.التراث الموسيقي العربي في مختلف العصور (أربعة الأجزاء). مجدي العقيلي. – دمشق, ١٩٦٩-١٩٧٩.

307. *Ал-Баруди Фахри.* Ал-мусика л-‘арабийа (Арабская музыка). 7 соч.
الموسيقا العربية. سبعة المصنفات فخري البارودي (١٣١٦ ه). –

308. *Ал-Джундий Ахмад.* ’А‘лам ал-’адаб уа л-фанн (Выдающиеся деятели литературы и искусства). - Дамаск, 1954.

أعلام الأدب و الفن. أحمد الجندي. – دمشق, ١٩٥٤.

309. Ал-мусика л-‘арабийа / Ал-маджлис ал-’а‘ла ли риайати л-фунун уа л-’адаб уа л-‘улум ал-иджтима‘ийа (Арабская музыка / Высший совет по искусству, литературе и общественным наукам). - Каир, 1964.
الموسيقا العربية. المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الأدب و العلوم الإجتماعية. – القاهرة, ١٩٦٤.

310. *Ал-Махди Салих.* Ал-мусика л-‘арабийа: та’рихуха уа ’адабуха (Арабская музыка: её история и литература). - Тунис, 1986.

الموسيقا العربية: تأريخها و أدبها, صالح المهدي – تونس, ١٩٨٦.

311. *Ал-Махди Салих.* Ал-мусика л-‘арабийа. - Бейрут, 1993.
الموسيقا العربية. صالح المهدي. – بيروت, ١٩٩٣.

312. *Ал-Махди Салих.* ’Ика‘ат ал-мусика л-‘арабийа уа ’ашкалуха (Ритмы арабской музыки и их разновидности). - Тунис, 1990.

إيقاعات الموسيقى العربية و أشكالها. صالح المهدي. – قرطاج, ١٩٩٠.

313. *Ал-Махди Салих.* Макамат ал-мусика л-‘арабийа (Макамы арабской музыки). - Тунис, 1982.

مقامات الموسيقا العربية. صالح المهدي. – تونس, ١٩٨٢.

314. *Ал-Халуа Салим.* Китаб ал-мусика ан-назарийа (Книга теории музыки). - Бейрут, 1952.

كتاب الموسيقا النظرية سليم الحلو. –بيروت, ١٩٥٢.

315. *Ал-Хифни Махмуд Ахмад.* ‘Илм ал-’алат ал-мусикийа (Наука музыкальных инструментов). - Каир, 1987.

علم الآلات الموسيقية. محمود أحمد الحفني. – القاهرة, ١٩٨٧.

316. *Ал-Хифни Махмуд Ахмад.* Ал-мусика н-назарийа (Теория музыки). - Каир, 1954.
الموسيقا النظرية. محمود أحمد الحفني. – القاهرة, ١٩٥٤.

317. *Ал-Хомсий Омар Абду р-Рахман.* Ал-мусика л-‘арабийа: та’рихуха - ‘улумуха - фунунуха - ’ануа‘уха (Арабская музыка: её история - науки - искусства - виды). - Дамаск, 1994.
الموسيقا العربية: تأريخها – علومها – فنونها – أنواعها. عمر عبد الرحمن الحمصي – دمشق, ١٩٩٤.

318. *Ал-Хомсий Омар Абду р-Рахман.* ’Усул ал-’ика‘ат аш-шаркийа уа дирасат тахлилийа фи л-макамат ал-‘арабийа (Основы восточных ритмов и аналитическое

4.2. Исследования

305. *Ад-Дакуки Ибрахим.* Ал-муштарак ‘ала китаб ал-истилахат ал-мусикийа (Дополнение к книге “Музыкальные термины”). - Багдад, 1965.
المستدرك على كتاب الاصطلاحات الموسيقية. إبرهيم الداقوقي. – بغداد, ١٩٦٥.

306. *Ал-Акили Маджди.* Ас-сама‘ ‘инда л-‘араб (Слушание у арабов). 5 частей. - Дамаск, 1969-1979.
السماع عند العرب.التراث الموسيقي العربي في مختلف العصور (أربعة الأجزاء). مجدي العقيلي. – دمشق, ١٩٦٩-١٩٧٩.

307. *Ал-Баруди Фахри.* Ал-мусика л-‘арабийа (Арабская музыка). 7 соч.
الموسيقا العربية. سبعة المصنفات فخري البارودي (١٣١٦ ه). –

308. *Ал-Джундий Ахмад.* ’А‘лам ал-’адаб уа л-фанн (Выдающиеся деятели литературы и искусства). - Дамаск, 1954.
أعلام الأدب و الفن. أحمد الجندي. – دمشق, ١٩٥٤.

309. Ал-мусика л-‘арабийа / Ал-маджлис ал-’а‘ла ли риайати л-фунун уа л-’адаб уа л-‘улум ал-иджтима‘ийа (Арабская музыка / Высший совет по искусству, литературе и общественным наукам). - Каир, 1964.
الموسيقا العربية. المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الأدب و العلوم الإجتماعية. – القاهرة, ١٩٦٤.

310. *Ал-Махди Салих.* Ал-мусика л-‘арабийа: та’рихуха уа ’адабуха (Арабская музыка: её история и литература). - Тунис, 1986.
الموسيقا العربية: تأريخها و أدبها, صالح المهدي – تونس, ١٩٨٦.

311. *Ал-Махди Салих.* Ал-мусика л-‘арабийа. - Бейрут, 1993.
الموسيقا العربية. صالح المهدي. – بيروت, ١٩٩٣.

312. *Ал-Махди Салих.* ’Ика‘ат ал-мусика л-‘арабийа уа ’ашкалуха (Ритмы арабской музыки и их разновидности). - Тунис, 1990.
إيقاعات الموسيقى العربية و أشكالها. صالح المهدي. – قرطاج, ١٩٩٠.

313. *Ал-Махди Салих.* Макамат ал-мусика л-‘арабийа (Макамы арабской музыки). - Тунис, 1982.
مقامات الموسيقا العربية. صالح المهدي. – تونس, ١٩٨٢.

314. *Ал-Халуа Салим.* Китаб ал-мусика ан-назарийа (Книга теории музыки). - Бейрут, 1952.
كتاب الموسيقا النظرية سليم الحلو. –بيروت, ١٩٥٢.

315. *Ал-Хифни Махмуд Ахмад.* ‘Илм ал-’алат ал-мусикийа (Наука музыкальных инструментов). - Каир, 1987.
علم الآلات الموسيقية. محمود أحمد الحفني. – القاهرة, ١٩٨٧.

316. *Ал-Хифни Махмуд Ахмад.* Ал-мусика н-назарийа (Теория музыки). - Каир, 1954.
الموسيقا النظرية. محمود أحمد الحفني. – القاهرة, ١٩٥٤.

317. *Ал-Хомсий Омар Абду р-Рахман.* Ал-мусика л-‘арабийа: та’рихуха - ‘улумуха - фунунуха - ’ануа‘уха (Арабская музыка: её история - науки - искусства - виды). - Дамаск, 1994.
الموسيقا العربية: تأريخها – علومها – فنونها – أنواعها. عمر عبد الرحمن الحمصي – دمشق, ١٩٩٤.

318. *Ал-Хомсий Омар Абду р-Рахман.* ’Усул ал-’ика‘ат аш-шаркийа уа дирасат тахлилийа фи л-макамат ал-‘арабийа (Основы восточных ритмов и аналитическое

исследование арабских макамов). - Дамаск, 1992.

أصول الإيقاعات الشرقية و دراسة تحليلية في المقامات العربية. عمر عبد الرحمن الحمصي. – دمشق، ١٩٩٢.

319. *Ар-Рахб Хадж Хашим Мухаммад.* Халл румуз Китаб ал-'агани' ли л-мусталахат ал-мусикийа (Расшифровка знаков Книги песен, (относящихся) к музыкальной терминологии). - Багдад, 1967.

حل رموز كتاب الأغاني للمصطلحات الموسيقية. للحاج هاشم محمد الرحب. – بغداد، ١٩٦٧.

320. *Джаухари Тантауи.* Ал-мусика л-'арабийа (Арабская музыка). - Александрия, 1914.

الموسيقا العربية. طنطاوى جوهري. – الاسكندرية، ١٩١٤.

321. *Закарийа Йусуф.* Ал-мусика л-'арабийа (Арабская музыка). - Багдад, 1951.

الموسيقى العربية. يوسف زكريا. – بغداد، ١٩٥١.

322. *Казим А.* Ал-истилахат ал-мусикийа (Музыкальные термины) / Пер. на араб. яз. Ибрахим ад-Дакуки - Багдад, 1964.

الاصطلاحات الموسيقية. كاظم. ترجمة إبرهيم الداقوقي. – بغداد، ١٩٦٤.

323. *Махфуз Х.А.* Камус ал-мусика л-'арабийа (Словарь арабской музыки). - Багдад, 1977.

قاموس الموسيقا العربية. د. حسين علي محفوظ. – بغداد، ١٩٦٤.

324. *Махфуз Хусейн Али.* Му'джам ал-мусика л-'арабийа (Лексикон арабской музыки). - Багдад, 1964.

معجم الموسيقا العربية. د. حسين علي محفوظ. – بغداد، ١٩٧٧.

325. *Машака Михаййил.* Ар-рисалату аш-шихабийа фи с-сина'ати л-мусикийа (Шихабское послание об искусстве музыки). - Бейрут, 1899.

الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية. ميخاييل ماشاقى. – بيروت، ١٨٩٩.

326. *Мухаммад Дервиш.* Китаб сафа' ал-'аукат фи 'илм ан-нагамат (Книга счастливых часов в науке звуков). - Каир, 1800.

كتاب صفاء الأوقات في علم النغمات. جامعه درويش محمد (١٣٣٧ ه). – القاهرة، ١٨٠٠

327. *Рашид Субхи Ануар.* Ал-'алат ал-мусикийа фи л-'усур ал-'исламийа (Музыкальные инструменты в мусульманскую эпоху). - Багдад, 1975.

الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية. د. صبحي أنور رشيد. – بغداد، ١٩٧٥.

328. *Теймур-паша Ахмад.* Ал-мусика уа л-гина' 'инда л-'араб (Музыка и пение у арабов). - Каир, 1960.

الموسيقى و الغناء عند العرب. للعلامة المحقق المغفور له أحمد تيمور باشا – لجنة نشر المؤلفات التيمورية. – القاهرة، ١٩٦٠.

329. *Файад Лейла Малиха.* Маусу'ату л-'а'лам ал-мусикийа ал-'араб уа л-'аджаниб (Энциклопедия выдающихся арабских и иностранных музыкальных деятелей). - Бейрут, 1992.

موسوعة أعلام الموسيقية العرب و الأجانب. د. ليلي مليحة فياض. – بيروت، ١٩٩٢

330. *Фармер Х.Дж.* Та'рих ал-мусика л-'арабийа хатта ал-карн ас-салис 'ашар (История арабской музыки до XIII в.) / Пер. и комм. Джирджис Фатх Алла ал-Мухами. -

Бейрут, 1976.

تأريخ الموسيقا العربية. حتى القرن الثالث عشر م. فارمر. ترجمة و تعليق جرجيس فتح الله المحامي. –

بيروت, ١٩٧٢.

331. *Фахури Махмуд.* Мусика аш-ши‘р ал-‘арабий (Музыка арабской поэзии). - Халеб, 1981.

موسيقا الشعر العربي. محمود فاخوري. – حلب, منشورات جامعة حلب كلية الأدب, ١٩٨١.

332. Халкату бахс ал-мусика. Ал-маджлис ал-’а‘ла ли ри‘айати л-фунун уа л-’адаб уа л-‘улум ал-иджтима‘ийа (Серия “Исследование музыки” / Высший совет по искусству, литературе и общественным наукам). - Каир, 1959.

حلقة بحث الموسيقى. المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الأدب و العلوم الاجتماعية. – القاهرة, ١٩٥٩.

333. *Шауки Йусуф.* Кийас ас-суллам ал-мусикий (Измерение гаммы). - Каир, 1969.

قياس السلام الموسيقي العربي. يوسف شوقي. – القاهرة, ١٩٦٩.

334. *Шауки Йусуф.* Рисалату ал-Кинди фи хубр сина‘ати т-та’лиф (Трактат ал-Кинди о знании искусства композиции). - Каир, 1996.

رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف. يوسف شوقي. – القاهرة, ١٩٩٦.

5. Словари

335. *Ал-Баалбаки Рухи. Ал-Маурид.* Камус ‘арабий-инглизий (Источник. Арабско-английский словарь). - Бейрут, 1997.

المورد. قاموس عربي – انكليزي. روحي البعلبكي. – بيروت, ١٩٩٧.

336. *Ал-Баалбаки Мунир.* Ал-Маурид. Камус инглизий-‘арабий (Источник. Англо-арабский словарь). - Бейрут, 1998.

المورد. قاموس انكليزي – عربي. منير البعلبكي. – بيروت, ١٩٩٨.

337. Ал-Мунджид фи л-луга уа л-’а‘лам (Словарь арабского языка и персоналий). - Бейрут, 1996.

المنجد في اللغة و الأعلام. – بيروت, ١٩٩٦

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Кафедра теории музыки

На правах рукописи

ДАУКЕЕВА Саида Диасовна

Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в трактате "Большая книга музыки"

Специальность 17.00.02 - музыкальное искусство

**Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения**

Том II

**Научный руководитель -
кандидат искусствоведения,
доцент В.С.Ценова**

**Москва
2000**

Содержание

II том

Приложение I

1. Жизнеописание и музыкальные труды ал-Фараби

Сведения о жизни Фараби немногочисленны и противоречивы в различной научной литературе. Исследователи ссылаются в основном на трех арабских историографов, приводящих биографию Фараби - Ибн Халликана (1282), Ибн ал-Кифти (1248) и Ибн аби Усайби‘а (1270).

Учёный, прославивший арабоязычную науку, был выходцем из Средней Азии. Арабские средневековые источники называют родиной ал-Фараби Туркестан: местность Фараб на Сырдарье. Дата рождения - 258 год хиджры (872–873). На происхождение указывает и полное имя ученого - Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Тархан ибн Узлаг ал-Фараби ат-Тюрки, в котором “Тархан”, как считают исследователи, является названием привилегированного тюркского сословия, а “ат-Тюрки” дословно означает “Тюрок” (Хайруллаев 1982; Касымжанов1982).

В музыкальной науке этим фактом объясняют превосходное знание ал-Фараби среднеазиатской музыки и инструментария. Исследователи обращают внимание на то, что в “Большой книге музыки” помимо арабских инструментов (багдадский танбур, уд) описываются и тюркские: хорасанский танбур и шахруд, изобретённый в Согде: “Рассматриваемый арабским миром как “второй учитель” (после Аристотеля!), аль-Фараби в Багдаде, в Дамаске, где он работал, не забыл про искусство своей родины. Наряду с багдадским танбуром он в своем музыкальном трактате описывает и танбур иранский, хорасанский, но не забывает упомянуть, что хорасанский танбур можно перестроить на “строй бухарский”!” (Кузнецов 1940, 267). Также, согласно легендам, Фараби является создателем струнного инструмента гипчака, который имел неарабские корни.

Биография Ал-Фараби отмечена частыми перемещениями в пространстве арабского халифата. Если проследить маршрут его путешествий - из Средней Азии в столицу империи - Багдад, и затем по городам Сирии и Египта, можно заметить, что ученый побывал во многих культурных и интеллектуальных центрах халифата. Это во многом способствовало и расширению его научного кругозора, и давало возможность непосредственно наблюдать разные музыкальные традиции.

Приобщение к многоэтнической культуре халифата в сочетании с разносторонними интересами, определило знание многих языков. В источниках приводятся слова, якобы высказанные учёным на вопрос правителя Сайф ад-Даулы о его владении языками: ”Я знаю более семидесяти языков”. Число это - безусловно, гипербола. Судя по всему, Фараби в совершенстве владел пятью языками: тюркским, арабским, фарси, сирийским и греческим. Возможно, что он понимал и другие языки.

Однако достоверно то, что до приезда в Багдад в 910–911 г., Фараби знал лишь тюркский язык. Здесь он стал изучать арабский язык и грамматику, одновременно осваивая арабоязычную науку. О владении другими языками, на которых говорили и писали в арабском халифате, например, фарси и сирийском, свидетельствует не только пребывание в разных арабских странах. Фараби-поэту приписываются два стихотворения на фарси. Кроме того, комментируя греческие трактаты, Фараби наверняка пользовался их арабскими и сирийскими переводами, которые были распространены на Востоке.

Вполне возможно, что Фараби переводил труды античных авторов с оригиналов. Не случайно современники считали его блестящим знатоком античности. Ибн Сина, например, писал о том, что смысл “Метафизики” Аристотеля он понял лишь после прочтения комментариев Фараби: “Двери основных мыслей этой книги раскрылись передо мной, и все трудности разъяснились” (Хайруллаев 1982, 148). Знание греческого могло быть передано Фараби его учителями по философии и логике - Йуханной ибн Хайланом и Абу Бишром Матта ибн Йунусом, которые упоминаются в одном из его философских трактатов как выдающиеся исследователи античности.

В багдадский период изучение языков является лишь частью многостороннего образования Фараби. Помимо философии и логики он интересуется математикой, музыкой, теоретической медициной, а также естествознанием, филологией и поэзией. Источники свидетельствуют о его необыкновенном усердии в изучении наук. По легенде Фараби сто раз прочитал трактат Аристотеля “О душе”, сорок раз - “Естественную гармонию” и двести раз - “Риторику” (Хайруллаев 1982, 45). Стремлению к разнообразным познаниям способствовала сама атмосфера просвещенного города, в котором к тому времени прославились своими трудами Хорезми, Фергани, Баттани, Хунайн ибн Исхак и другие историки, географы, филологи и поэты. В это время формируются научные взгляды Фараби. В конце своего пребывания в Багдаде он пишет трактат “О классификации наук”, о котором уже в эпоху средневековья говорили - “ничего подобного никто ранее не писал и подобного плана не придерживался, и она незаменима для изучающих науки.” (Ибн ал-Кифти - Касымжанов 1982, 11).

Если основываться на датах Ибн Халликана и Ибн ал-Кифти, то можно предположить, что Фараби провел в Багдаде значительную часть своей жизни - с 910 по 941 год. Существуют разные спорные версии о причинах его отъезда.

После Багдада Фараби отправился в Туркестан, где находился при дворе саманидского эмира Мансур ибн Нуха, и по его просьбе написал трактат под названием “Второе учение” (“Та‘лим ас-сани”).

Пребывание в Дамаске с 330 г. хиджры (941 г.) чередуется с поездками в Халеб (943 г.) и Египет (949–950 гг.). Некоторые исследователи указывают, что в Халеб Фараби приехал по приглашению его правителя - Сайф ад-Даулы. Халеб в то время был одним из самых значительных культурных центров исламского мира, не уступавшим столице империи. Сюда съезжались образованные люди со всех концов халифата, чтобы пополнить свои знания, поработать в местной библиотеке или пообщаться с жившими здесь учёными и литераторами. Расцвет светской культуры и науки стал возможен благодаря незаурядной личности Сайф ад-Даулы, интересы которого в области науки были весьма широкими. По словам Фильштинского, “как всякий принадлежащий к арабской элите эмир, он любил и знал арабскую поэзию и разбирался в тонкостях арабского языка. Он и сам был поэтом.” (Фильштинский 1991, 91).

Правителя окружали ученые разнообразных специальностей: переводчик с сирийского Иса ар-Ракки, шиитский теолог ан-Нахи ал-Асгар, астроном и астролог ал-Кабиси (Алькабитиус), выдающиеся филологи ал-Фариси, Ибн Джинни, Ибн Халавайх, “слава о котором распространялась далеко за пределы Сирии и Месопотамии.” (Фильштинский 1991, 61). Наконец, под его покровительством находился знаменитый арабский поэт ал-Мутанабби. Последнему принадлежат возвышенно-хвалебные строки о его повелителе: ”Меч государства [“Сайф ад-Даула” в переводе с арабского - прим.

моё - С.Д.] выступил на борьбу с судьбой. Его повеления обязательны даже для солнца, а красота его ясно видна даже при сравнении с полной луной [...] белой звёздочкой на челе он отмечен на войне и в мире, среди людей и мудрых и щедрых в дарах, восхваляемых и покрывших себя славой [...]. Даже тот, кто не любит его, признаёт его превосходство, даже тот, кто ничего не смыслит в астрологии, предсказывает ему счастливую судьбу." (Фильштинский 1991, 15).

Источники приводят яркие сведения о пребывании Фараби при дворе правителя Халеба Сайф ад-Даулы. В разных вариантах бытует легенда о посещении Фараби маджлиса Сайф ад-Даулы [1]. В ней описывается воздействие музицирования Фараби на присутствующих: "[Фараби] вынул из-за пазухи кожаный мешок, открыл его и извлек оттуда полые палочки, составил их и заиграл на них так, что все развеселились. Потом он их разобрал и собрал еще раз по-другому. Когда он заиграл на них, все, кто был в маджлисе, заплакали. Затем он разобрал их снова и собрал уже по-иному и заиграл на них иначе. И все в маджлисе уснули, даже страж у двери. Так он их оставил спящими и ушел." (Хайруллаев 1982, 51).

В легенде отражена сила исполнительского искусства и дар музыкального экспериментаторства, которые приписывались Фараби. Симптоматично, что широко распространенная на Востоке легенда о магическом музыканте, которая приводится во множестве источников (в том числе у "Братьев Чистоты"), связывается с именем Фараби. Если прибавить к этому мнение о том, что именно ему принадлежит изобретение инструмента гипчака и пятиструнного уда, то Фараби предстает выдающимся музыкантом-практиком.

Вопрос об исполнительском даровании Фараби, однако, остается спорным. Вряд ли он был профессиональным исполнителем. Скорее всего в соответствии с образом жизни и духовными устремлениями той эпохи, Фараби владел игрой на каком-либо (или на нескольких) музыкальных инструментах. Этому способствовало и участие в маджлисах, и наблюдения за живым музицированием.

По поводу пребывания Фараби в Халебе источники отмечают, что он отверг покровительство Сайф ад-Даулы и оставил светское общество. Ученый вел аскетический образ жизни, занимаясь науками. Предполагают также, что в конце жизни, Фараби стал суфием [2].

В исследованиях приводятся несколько версий о смерти Фараби (950 г.). По одной из них он был убит и похоронен как вероотступник. Достоверность этого факта не доказана. Исследователи, однако, обращают внимание на сходство судеб Фараби и поэта Мутанабби (Хайруллаев 1982).

Закончить портрет ал-Фараби-учёного можно его собственным изречением, отражающим этическое и творческое кредо мыслителя. Так, Фараби говорит в трактате "О достижении счастья": "Тому, кто стремится к истокам науки мудрости, необходимо (с младых ногтей) быть доброго нрава, воспитанным наилучшим образом, изучать Коран и науки Закона в первую очередь. Быть благоразумным, целомудренным, совестливым, правдивым, отталкивающим порок, разврат, измену, ложь, уловку. Быть свободным умом от интересов пропитания, приближаться к выполнению законных назначений, не нарушая опоры законных основ и не нарушая ни одного из правил сунны и шариата. Стремиться к возвышению в науке и (среди) ученых, не следуя ей

[1] Этот же рассказ частично приводится у Матякубова (по ал-Байхаги). Вместо Сайф ад-Даулы он называет визира Сахиб Аббада (Матякубов 1986, 7).

ради неких достижений и приобретений, (не избирая её) средством приобретения материальных благ.” (Салих ал-Махди (Маурид) 1960, 28).

Исследователи-востоковеды расходятся в количестве и названиях трудов Фараби по музыке. Такая ситуация обусловлена несколькими причинами: разрозненностью источников, специфической неточностью рукописного материала, различным переводом названий одних и тех же трактатов. Иногда части одной рукописи, одного трактата принимаются за разные сочинения; сочинения других авторов и анонимные приписываются Фараби и т.д. Всё это порождает ошибки и разночтения, переходящие из работы в работу.

Подобное состояние изученности отличает как собственно фарабиеведение, так и в целом средневековую науку о музыке. Поскольку часть рукописей музыкальных трудов Фараби утеряна, а существующие рассредоточены по библиотекам разных стран, трудно или почти невозможно, особенно для русскоязычных исследователей, в наши дни восстановить истинное их число и названия. По этим причинам мы не можем проверить спорные источниковедческие вопросы, поэтому приводим разные сведения из доступной нам научной литературы.

Г.Дж.Фармер в монографии по арабской музыке называет следующие труды Фараби (Farmer 1929, 177): “Большая книга музыки”, “Слово о музыке”, “Книга о классификации ритмов”, “Книга дополнительного исследования ритма”.

Дж.Д.Сава помимо “Большой книги музыки” описывает два других сохранившихся трактата (Sawa 1989, 7-8): ”Книгу ритмов” (“Kitab al-’iqa‘at”) и “Книгу классификации ритмов” (“Kitab ’ihsa’ al-’iqa‘at”).

В книге О.Матякубова “Фараби об основах музыки Востока” перечислены “Большая книга музыки”, “Книга классификации ритмов”, “Книга о ритмических единицах и их связях”, “Слово о музыке” и “Книга классификации наук” (Матякубов 1986, 8).

Из вышеназванных трактатов в виде рукописей сохранились “Большая книга музыки”, “Книга ритмов”, “Книга классификации ритмов”, а также “Слово о классификации наук” и “О происхождении наук”, содержащие отдельные разделы о музыке. Некоторые из них также опубликованы и переведены.

Существование остальных трактатов, приведенных у разных исследователей, маловероятно. Так, “Слово о музыке”, по всей видимости, является отрывком из “Большой книги музыки”, а “Книга о ритмических единицах” - “Книгой ритмов” или её частью. Возможно также, что под разными названиями трактатов о ритме фигурирует одно сочинение.

“Большая книга музыки” - единственный трактат Ал-Фараби, сохранившийся в нескольких копиях, сверенных и объединённых в критическом издании (Каир, 1967).

1. Ал-Фараби в средневековой арабской историографии (переводы)[2]

2.1. *Ибн ал-Кифти (1172–1248)* *“Сообщения об учёных и философах”* *(“’Ахбар ал-‘улама’ би ’ахбар ал-хукама’”)*

[90] Мухаммад ибн Мухаммад ибн Тархан Абу Наср ал-Фараби, философ из Фараба, одного из городов тюрков, который (расположен) за рекой[3]. Мусульманский философ (времени халифа) ар-Ради.

Он приехал в Ирак, поселился в Багдаде и учился там науке мудрости у Йуханна ибн Хайлана, умершего в Мекке, в дни ал-Муктадира - и превзошёл всех мусульман в ней [...], и возвысился над ними в исследовании её [...], и выявил её неясности, и обнаружил её сокровенное знание, сделал его доступным, объединил то, в чём нуждались, в книгах, правильно написанных и хорошо указующих, обращая внимание на то, что упустил ал-Кинди [102] и другие (учёные) из искусства аналитики и других областей знания[4]. И он разъяснил в них слово о пяти предметах логики (категории, силлогистика, аподейктика, диалектика (топика), софистика) и показал, в каких отношениях они полезны, и предложил способы их использования, и как осуществлять фигуру силлогизма в каждом предмете. Его книги об этом стали целью и достаточностью, пределом и высокой заслугой.

Далее, кроме того, у него (есть) достойнейшая “Книга о классификации наук и знаний по их назначению (предметам)”, которую до него не предпринимали, и никто не придерживался его метода в этом, и чем бы люди ни занимались, они нуждаются в том, чтобы руководствоваться ею и изучать её прежде всего.

И у него (есть) “Книга о целях философии Платона и Аристотеля”, свидетельствующая о его познании в искусстве философии и исследовании наук мудрости. Она - самый лучший помощник в изучении метода рассмотрения, и познании способа исследования, в ней он открывает тайны наук и их пользу одну за другой, и разъясняет как постепенно подниматься от одних из них к другим, шаг за шагом.

Далее он принялся за философию Платона, определил её цель и назвал его сочинения об этом, затем он исследовал философию Аристотеля и предпослал этому большое введение, в котором он объяснил его (Аристотеля) постепенное продвижение [91] к философии. Далее он принялся за описание его целей в логических и естественнонаучных сочинениях книга за книгой, пока не закончил это речью в копии, которая дошла до нас, о началах науки теологии и о том, что наука физики свидетельствует о ней.

Я не знаю книги более полезной для изучающего философию, чем эта, ибо он определяет (в ней) общее значение всех наук и особое значение каждой из них, (рассматривая их) одну за другой. И нет иного пути познания значения “Категорий” и того, каковы первые объекты всех наук, чем с помощью этой книги.

Далее у него (есть) две книги о науке теологии и науке города, не имеющие себе равных; одна из них известна под (названием) “Политика”, а другая - “Добродетельный

---

[2] Переводы выполнены по изданию: *Махфуз Хусейн Али*. Ал-Фараби фи л-масадир ал-‘арабийа (Ал-Фараби в арабских источниках). - Багдад, 1975. Страницы источника указаны в квадратных скобках.

[3] Существовало два Фараба. Родиной Фараби был город на реке Сырдарья.

[4] Курсивом обозначен фрагмент текста, заимствованный из “’Ахбар ал-хукама’” Ибн ал-Кифти. Изменения и вставки Усайби‘а отмечены обычным шрифтом.

образ жизни". Он представил в них великий итог науки теологии, согласно методу Аристотеля о шести духовных основах, и каким образом он получил из них физические субстанции, согласно тому, как они у него (возникают) из мироустройства и проистечения мудрости. И он представил в них степени, (достигаемые) человеком и его духовные потенции, развёл откровение и философию, описал виды добродетельных и недобродетельных городов и потребность города в государевом (монархическом) образе жизни и пророческих законах.

Будучи современником Абу Бишра Матта ибн Йунуса, Абу Наср ал-Фараби был младше его возрастом, но выше его в науке, а на книги Матта ибн Йунуса в науке логики полагались учёные Багдада и других мусульманских городов на Востоке, из-за достоверности их источников и обилия комментариев к ним. И умер Абу Бишр в Багдаде, в правление ар-Ради[5].

Прибыл Абу Наср ал-Фараби в Халеб при Сайф ад-Даула Абу л-Хасан Али ибн Абу л-Хиджа Абд Алла ибн Хамдан и некоторое время находился на его попечении как суфий. И возвысил его Сайф ад-Даула, оказав ему милость и определив его положение в науке и его степень в уме, и переехал (Фараби) вместе с ним в Дамаск и находился там, вплоть до своего конца в 339 х.

Это - названия его сочинений:

Книга "Доказательства"

Книга малого силлогизма

Средняя книга

[92] Книга "Диалектики"

Книга Малого конспекта

Книга Большого конспекта

Книга условий доказательства

Книга звёзд, комментарий[6]

Книга о потенции

Книга о едином и единичном

Книга взглядов жителей добродетельного города

Книга о том, что должно предшествовать философии

Книга неясного из его "Слова о категориях"[7]

Книга о целях Аристотеля

Книга о части

Книга о разуме

Книга мест (топик), лишённых диалектики

Книга толкования неясного в первом и втором источниках ("Аналитиках")

Книга комментария Пифагора к Порфирию

Книга перечисления наук

Книга знака (метонимии)

Книга ответа Ибн ан-Нахуи

Книга ответа Галену

Книга о культуре спора (диалектики)

---

[5] Время правления халифа ар-Ради - 322–329/ 934–940 гг.

[6] Комментарий к трактату Аристотеля по астрономии.

[7] Это сочинение, видимо, является комментарием трактата Аристотеля "Категории", первого в составе "Органона".

Книга ответа ар-Рауанди

Книга о существующем счастье

Книга введения в логику

Книга о мерах (количествах)

[93] Конспект книги обета (извещения)

Толкование книги "Алмагест"[8]

Книга толкования "Доказательства" Аристотеля [9]

Книга его толкования "Риторики"[10]

Книга его толкования "Софистики"[11]

Книга его толкования меры, это - большая (книга)

Книга "Категорий", комментарий

Книга толкования "Герменевтики"[12], начало Книги "Риторики"

Книга толкования "Гармонии"[13]

Книга имеющихся и необходимых предпосылок

Книга толкования речи Александра "О душе"[14]

Книга толкования "Неба и Вселенной"

Книга "Этики"

Книга толкования небесных знаков, комментарий

Книга букв

Книга человеческих основ (начал)

Книга ответа ар-Рази

Книга о предпосылках

Книга о науке теологии

Книга о названии философия

Книга об обучении

Книга о сходстве взглядов Аристотеля и Платона

Книга о духах и причинах их бытия

Книга о субстанции

Книга о философии и причинах её появления

[94] Книга небесных воздействий

Книга представления (воображения)

Книга законов

Книга его о (категории, отвечающей на вопрос) "кто", относящаяся к искусству логики

Книга "Политики"

Книга о вечном движении неба

---

[8] Трактат Птолемея.

[9] Книгой "Доказательства" Фараби называет "Аподейктику" или "Вторую Аналитику" Аристотеля (Аль-Фараби 1994, 401).

[10] Трактат Аристотеля.

[11] Трактат Аристотеля "О софистических опровержениях" является девятой книгой "Топики" и последней в составе "Органона".

[12] "Герменевтика" ("Бари [хар] манийас") или "Об истолковании" - третье сочинение "Органона" Аристотеля (Аль-Фараби 1994, 400).

[13] "Гармонией" или "Естественной гармонией" Фараби называет трактат Аристотеля "Физика" (Аль-Фараби 1994, 410).

[14] Трактат Александра Афродизийского - комментатора и последователя Аристотеля (к. II – нач. III вв. н. э.).

Книга о сновидении
Книга перечисления посылок
Книга об используемых силлогизмах
Книга музыки
Книга философии Платона и Аристотеля
Книга толкования "Об истолковании" Аристотеля, комментарий
Книга ритмов
Книга классификации наук
Книга "Риторики"
Книга "Софистических (опровержений)"
Сборник книг по логике
Трактат, названный "Достижение счастья"
Афоризмы.

* * *

Переводчик Хунайн ибн Исхак упоминает Абу Насра Мухаммада ибн Мухаммада ал-Фараби-логика и двух других учёных-философов.

* * *

"Категории" (Аристотеля) и Абу Наср ал-Фараби - мусульманский философ, который разъяснил эту книгу.

* * *

[95] "Герменевтика", это - "Истолкование" (Аристотеля) … и ал-Фараби взял на себя разъяснение её.

* * *

"Вторая аналитика", это - "Доказательство"…, и он объяснил её.

* * *

"Риторика", это - "Ораторское искусство" …, и разъяснил её ал-Фараби Абу Наср.

* * *

Аристотель… Ал-Фараби Абу Наср и Ибн Сина приблизили общину к пониманию целей высказываний (Аристотеля), ибо они уточнили, исследовали и возвысили его науку должным образом. Они ограничились введением имеющихся источников, согласились с ним в некоторых из его основных положений и посчитали ложным его неверие, и судьба их между людьми, исповедующими Единого Бога, определилась подобно его судьбе... Если бы они стремились отразить его так, как это сделал уважаемый муж, то они были бы благополучны, но можно ли противиться судьбе?

И слово Аристотеля и их (обоих) было разделено на три части: часть, в которой их следует поправить, часть, в которой их следует обвинить в ереси, и часть, которую не следует порицать.

* * *

Фахр ар-Рази. Изучил науки древних и превзошёл их, учился науке основных положений. Он приехал в Хорасан и познакомился с сочинениями Абу Али ибн Сины и ал-Фараби (…) и был сведущ поэтому во многих науках.

[96] Йахйа ибн Ади (…) логик, Абу Закарийа, проживающий в Багдаде, к нему перешло руководство логиками в его время.

Он учился у Абу Бишра ибн Йунуса, и у Абу Насра Мухаммада ибн Мухаммада ибн Тархана ал-Фараби… и был христианином.

2.2. *Ибн аби Усайби'а (1194–1270)*

"Источники сведений о разрядах врачей"
("'Уйун ал-'анба' фи т-табакати л-'атибба'")

Источники сообщений о разрядах врачей Сирии
Абу Наср ал-Фараби

[98] Он - Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Узлаг ибн Тархан, его город - Фараб, это город из городов тюрков, на земле Хорасана.

Его отец - перс по происхождению - был предводителем войска. (Фараби) некоторое время жил в Багдаде, затем переехал в Сирию (Дамаск) и оставался там вплоть до своей смерти.

И был он - да смилостивиться над ним Аллах - превосходным философом и достойным имамом, овладел в совершенстве философскими науками и был искусен в математических науках, преуспел усердием, был силён умом, избегал низменного, довольствуясь тем, что давало средства к существованию, ведя образ жизни древних философов.

Он обладал силой в искусстве врачевания, был сведущ во всех его вопросах и занимался его практикой, не уклоняясь от (выполнения) его частностей.

Рассказывал мне Сайф ад-Дин Абу л-Хасан Али ибн Аби Али ал-Амиди, что сначала ал-Фараби был сторожем в садах Дамаска. Он постоянно занимался философией и рассуждением о ней, обращался ко взглядам древних и комментировал их смысл.

И был он так беден, что ночью, читая и сочиняя, пользовался светильником сторожа. Так он жил некоторое время. И он обнаружил достоинство (в знании наук), его сочинения стали известны, его ученики умножились, и он стал одним из выдающихся учёных своего времени.

Встретился с ним амир Сайф ад-Даула Абу л-Хасан Али ибн Абдалла ибн Хамдан ат-Таглаби и оказал ему милость, и возвеличилось его положение, и это повлияло на него.

[99] Передалось со слов некоторых шейхов, что Абу Наср ал-Фараби путешествовал в Египет в 338 г., затем вернулся в Сирию (Дамаск) и умер там в раджабе 339 г. при Сайф ад-Дауле Али ибн Хамдане, в правлении халифа ар-Ради, и совершил над ним молитву Сайф ад-Даула с пятнадцатью людьми из его окружения.

Рассказывают, что (ал-Фараби) ничего не брал у Сайф ад-Даулы из того, чем его жаловали, кроме четырёх дирхемов серебром в день, и он тратил их на самые необходимые для жизни нужды, не заботясь ни о внешности, ни о жилище, ни о прибыли.

И рассказывают, что он питался только соком сердец ягнят с базиликовым вином.

И рассказывают, что сначала он был кади[15], но, почувствовав влечение к знаниям, бросил (судейство) и полностью посвятил себя их изучению, пока окончательно не (исследовал все вопросы) разумного мира.

И рассказывают, что он выходил к сторожам ночью из его жилища и освещал их светильниками то, что он читал.

---

[15] То есть судьей.

И в теории искусства музыки и его практике он достиг предела и овладел ими с таким совершенством, что нет (того, кто бы) превзошёл его.

Рассказывают, что он изобрёл необыкновенный инструмент, который издавал чудесные звуки, возбуждавшие эмоции.

И рассказывают, что он объяснил причину его изучения мудрости тем, что один человек доверил ему все книги Аристотеля, и он согласился рассмотреть их, и они приняли соглашение об этом, и он обратился к их чтению, и продолжал (его) до тех пор, пока не овладел в совершенстве их пониманием и не стал истинным философом.

И я переписал высказывание Абу Насра о значении понятия “философия”. Он сказал: “Понятие “философия” - греческое, заимствованное в арабском (языке). Согласно учению их языка, это - “файласуф”, что означает “любовь к мудрости”. В (греческом) языке оно состоит из “фила” и “суфиа”: “фила” означает “предпочтение (любовь)”, а “суфиа” - “мудрость”.

“Философ” - производное от “философии”, и оно, согласно учению их языка, (произносится) “филусуфус” (…), что означает “испытывающий влияние мудрости”. А испытывающий влияние мудрости у них тот, кто делает целью своего существования и предназначения своей жизни мудрость.

[100] И передавал Абу Наср Ал-Фараби о появлении философии то, (о чём) этот его текст. Он сказал: “Философия стала известна в дни греческих правителей и после кончины Аристотеля в Александрии (распространилась) до последних дней женщины[16]. Когда они скончались, обучение его делу сохранилось, вплоть до правления тринадцати царей. Во времена их правления следовали друг за другом двенадцать учителей философии, среди которых был (учёный), известный под (именем) Андроника[17]. Последней (из) этих правителей была женщина. И победил её Август, правитель Рима, уничтожил её (войско) и захватил государство. И он установил рассмотрение в библиотеках для изыскания в них прижизненных копий книг Аристотеля и копий времён Феофраста[18]. И он нашёл учёных и философов, которые написали книги о том же, о чём писал Аристотель. И он повелел переписывать те книги, которые были переписаны в дни Аристотеля и его учеников, и создать из них учение. И он отказался от остального. И Андроник руководил этим, и он (Август) приказал ему (Андронику) сделать копии, которые он повезёт с собой в Рим и копии, которые он оставит в месте обучения, в Александрии. И он приказал (ему) выбрать учителя, который заменит его в Александрии, а самому отправиться с ними в Рим. И возникло преподавание в двух местах и исполнилось его повеление, пока не пришло христианство, и не было упразднено преподавание в Риме. И он оставался в Александрии до тех пор, пока его (учение) не пересмотрел христианский правитель.

И собрались епископы, и совещались между собой о том, что оставить из этого учения, а что запретить, и пришли к решению обучать по книге логики до последней существующей формы[19], и не обучать тому, что после неё, потому что они усматривали

---

[16] Имеется в виду Клеопатра - последняя царица Египта из династии Птолемеев. Время её правления - 51–30 гг. до н. э.

[17] Андроник Родосский (I в. до н. э.) - глава перипатетической школы, издатель и комментатор сочинений Аристотеля.

[18] Теофраст (Феофраст) из Эфеса (ок. 370–288 гг. до н. э.) - философ, логик, ученик Платона и последователь Аристотеля.

[19] Возможно, имеется в виду последняя книга “Органона” - “О софистических опровержениях” (’ашкал вуджудийа).

в этом вред христианству. И действительно, в том, что они допустили, содержалось то, что помогало им в упрочении своей веры, и осталась явной эта часть учения и то, что рассматривалось из остального до тех пор, пока не возник ислам после долгого периода времени, и учение не переместилось из Александрии в Антиохию (Антакию)[20]. И оно сохранялось там долгое время, пока не остался один учитель, у которого обучалось двое, написавших (в дальнейшем) книги (об этом). Один из них был жителем Харрана[21], а другой - жителем Мерва[22].

Что касается того, который был из Мерва, то у него училось двое людей, один из которых Ибрахим ал-Маруази[23], а другой - Йуханна ибн Хайлан.

А у харранийца обучался епископ Исраил (израильский) и Куайри. И они отправились в Багдад, и занимался Ибрахим (Авраам) верой, а Куайри стал преподавать.

[101] А что касается Йуханна ибн Хайлана, то он также занимался своей верой, а Ибрахим Ал-Маруази переехал в Багдад и обосновался там. У ал-Маруази учился Матта ибн Йунан[24], занимавшийся в это время наукой до последней существующей формы.

И сказал Абу Наср Ал-Фараби о себе самом, что он учился у Йуханна ибн Хайлана до последней книги "Доказательств", и он назвал то, что после существующих форм, часть, которую не позволяли изучать до тех пор, пока не обучат всему остальному.

И он (Фараби) отмечает после этого, что только при мусульманских учёных преодолели этот запрет и стали изучать существующие формы до тех пор, пока человек способен воспринять их.

И сказал Абу Наср Ал-Фараби, что он изучил (всего Аристотеля, вплоть) до последней книги Доказательств.

Рассказывал мне дядя (по отцу) Рашид ад-Дин Абу ал-Хасан Али ибн Халифа - да помилует его Аллах - что Ал-Фараби скончался при Сайф ад-Дауле ибн Хамдан, в раджабе 339 года. И он перенял искусство у Йуханна ибн Хайлана а Багдаде, в дни правления Ал-Муктадира. И жил в его время Абу ал-Мубашшир Матта ибн Йунан[25]. И он был старше Абу Насра, а Абу Наср (был) острее умом и приятнее речами.

---

[20] Усайби'а приводит исторически неверные сведения. Известно, что император Юстиниан Великий закрыл Платонову Академию в Афинах и пресёк преподавание философии в империи. Его правление стало "золотым веком" открытия монастырей. На смену одним культурным очагам приходили другие. После закрытия Академии ведущее значение приобрела удалённая от Константинополя и оппозиционная ему Александрия. Преподавание философии было возобновлено в Антиохии. При этом именно логика как часть философии была легализована. Антиохия стала центром её преподавания и изучения, однако ещё до того, как "возник ислам", в правлении византийских императоров, когда "'асакифа" ("епископы") нуждались в логическом обосновании христианской догматики. Усайби'а совмещает два исторических события, которые отделяет друг от друга столетие.

[21] Харран - центр несторианской Академии, христианства.

[22] По-видимому, имеется в виду несторианская Академия в Merве (Средней Азии - будущем Туркестане, то есть на родине Фараби). Усайби'а упоминает лишь школы Харрана и Мерва. Вероятно, существовали и другие. После Антиохии традицию философского знания продолжает ан-Наззам (Хомс, Эдесса), который переводит на арабский язык "Эннеады" Плотина. С него начинается история арабомусульманской философии.

[23] Ал-Маруази - Мервский.

[24] Матта ибн Йунус ал-Куннан - багдадский учитель Фараби.

[25] Абу Бишр - багдадский учитель Фараби.

И учился Абу Мубашшир Матта у Ибрахима ал-Маруази. И умер Абу Мубашшир в (годы) правления (халифа) ар-Ради, между 323 и 329 годами. А Йуханна ибн Хайлан и Ибрахим ал-Маруази уже обучились вместе у человека из жителей Мерва.

И сказал шейх Абу Сулайман Мухаммад ибн Тахир ибн Бахрам ас-Сиджистани[26] - в своих комментариях - что Йахйа ибн Ади[27] сообщил ему, что Матта учил "Эйсагогу"[28] у христианина, категории "Герменевтики" у человека по имени Рафаэль, а книгу "Силлогизма" у Абу Йахйа ал-Маруази.

И сказал кади Саид ибн Ахмад ибн Саид - в книге "Знания классов народов" - что ал-Фараби перенял искусство логики *у Йуханна ибн Хайлана, умершего в Мекке, в дни ал-Муктадира - и превзошёл всех мусульман в ней [...], и возвысился над ними в исследовании её [...], и выявил её неясности, и обнаружил её сокровенное знание, сделал его доступным, объединил то, в чём нуждались, в книгах, правильно написанных и хорошо указующих, обращая внимание на то, что упустил ал-Кинди [102] и другие (учёные) из искусства аналитики и других областей знания*[29]*. И он разъяснил в них слово о пяти предметах логики (категории, силлогистика,аподейктика, диалектика (топика), софистика) и показал, в каких отношениях они полезны, и предложил способы их использования, и как осуществлять фигуру силлогизма в каждом предмете. Его книги об этом стали целью и достаточностью, пределом и высокой заслугой.*

Далее, кроме того, у него (есть) достойнейшая "Книга о классификации наук и знаний по их назначению (предметам)", которую до него не предпринимали, и никто не придерживался его метода в этом, и чем бы люди ни занимались, они нуждаются в том, чтобы руководствоваться ею и изучать её прежде всего.

И у него (есть) "Книга о целях философии Платона и Аристотеля", свидетельствующая о его познании в искусстве философии и исследовании наук мудрости. Она - самый лучший помощник в изучении метода рассмотрения, и познании способа исследования, в ней он открывает тайны наук и их пользу одну за другой, и разъясняет как постепенно подниматься от одних из них к другим, шаг за шагом.

Далее он принялся за философию Платона, определил её цель и назвал его сочинения об этом, затем он исследовал философию Аристотеля и предпослал этому большое введение, в котором он объяснил его (Аристотеля) постепенное продвижение [91] к философии. Далее он принялся за описание его целей в логических и естественнонаучных сочинениях книга за книгой, пока не закончил это речью в копии, которая дошла до нас, о началах науки теологии и о том, что наука физики свидетельствует о ней.

Я не знаю книги более полезной для изучающего философию, чем эта, ибо он определяет (в ней) общее значение всех наук и особое значение каждой из них, (рассматривая их) одну за другой. И нет иного пути познания значения Категорий и того, каковы первые объекты всех наук, чем с помощью этой книги.

---

[26] Абу Сулайман ас-Сиджистани ал-Мантики (Логик) (ок. 300/912 – ок. 375/985 гг.) - философ, ученик Матта ибн Йунуса и Йахйа ибн Ади.

[27] Йахйа ибн Ади (364/974 г.) - философ.

[28] Трактат Порфирия.

[29] Курсивом обозначен фрагмент текста, заимствованный из "'Ахбар ал-хукама'" Ибн ал-Кифти. Изменения и вставки Усайби'а отмечены обычным шрифтом.

Далее у него (есть) две книги о науке теологии и науке города, не имеющие себе равных; одна из них известна под (названием) "Политика", а другая - "Добродетельный образ жизни". Он представил в них великий итог науки теологии, согласно методу Аристотеля о шести духовных основах, и каким образом он получил из них физические субстанции, согласно тому, как они у него (возникают) из мироустройства и проистечения мудрости. И он представил в них степени, (достигаемые) человеком и его духовные потенции, развёл откровение и философию, описал виды добродетельных и недобродетельных городов и потребность города в государевом (монархическом) образе жизни и пророческих законах.

[103] Я говорю, и в истории (значится), что Ал-Фараби встречался с Абу Бакром ибн Ас-Сарраджем и учился у него искусству грамматики. А Ибн Ас-Саррадж учился у него искусству логики[30]. Ал-Фараби также писал стихи.

И спросили у Абу Насра: "Кто знает лучше всех, ты или Аристотель?" А он ответил: "Если бы я жил в его время, я был бы лучшим из его учеников."

И вспоминают о нём, что он сказал: "Я прочёл "Гармонию (Физику)" Аристотеля сорок раз и считаю, что нуждаюсь в её перечитывании."

Это - молитва Абу Насра Ал-Фараби, он сказал:

"Боже, истинно прошу тебя, о, необходимосущий, о, причина причин, извечный, пресущий, чтобы удержал ты меня от ошибки, и дал ты мне в надежду то, что будучи сделано мною, вызовет у меня удовлетворение.

Боже, даруй мне то, что собралось из достоинств, и надели меня в моих делах благоприятным исходом.

Способствуй успеху моих стремлений и исканий, о, Бог Востока и Запада.[31]

Господь семи планет, которые
обозначили начало Бытия
Они факторы, действующие по его воле, которая
охватывает все сущности.
Вот я уповаю на благо от тебя и обращаюсь
к Сатурну, Меркурию и Юпитеру.

Боже, облеки меня достоинством пророков, счастьем богачей, знаниями мудрецов, смирением благочестивых.

Боже, спаси меня из мира страдания и небытия, сделай меня из братьев чистоты и друзей верности, из небожителей, с правдивейшими и великомученниками. Ты - Бог, божество, и нет Бога, кроме тебя, причина всех вещей, свет земли и неба.

Надели меня эманацией активного разума, о, обладающий величием и излиянием щедрости, очисть мою душу светом мудрости и сделай меня способным возблагодарить за те мудрости, которыми ты наделил меня, покажи мне истину истиной и внуши мне следовать ей, покажи мне ложь ложью и удержи меня от того, чтобы придерживаться её.

Очисть мою душу от тяжёлой земли, материи, о, сын земли Эолы.

(Камил)[32]

О, причина всей вещей, о тот, из которого
эманация[33] истекает,

---

[30] Остаётся невыясненным, где и у кого Фараби получил знания логики до приезда в Багдад.
[31] Букв. "о, Бог востоков и западов" или "о, Бог восходов и закатов".
[32] Название поэтического размера (=жанра).

Господь (семи) небес, средоточие
в середине их от земли и море,

я взываю к тебе, прости
прегрешения грешного и недостаточного,

очисть эманацией твоей, о господь всего,
и мой элемент.

Боже, господь астральных планет, небесных тел и небесных душ, одолели раба твоего человеческие желания и любовь к низким страстям и мирскому. Сделай поддержку твою моим мечом от впадения в ошибку и сделай богобоязненность моей крепостью от излишеств - поистине, ты всё охватываешь.

Боже, спаси меня от плена четырёх природ (элементов), возьми меня в свою просторную душу, к высокому соседству с тобой.

Боже, сделай достаточными (мои намерения), чтобы пресечь то, что связывает меня с телами праха, с жизненными заботами, и сделай мудрость средством соединить мою душу с божественными мирами и с небесными душами.

Боже, очисть духом наивысшей святости мою душу и возбуди премудростью мой разум и моё чувство, пусть ангелы, а не природный мир, доставят мне уют.

* * *

Боже, внуши мне руководство и утверди мою веру в благочестие, сделай ненавистной моей душе любовь к этой жизни.

Боже, усиль мою сущность от подавляющих её мирских вожделений, доставь мою душу на уровень душ, пребывающих вечно, и да будет она среди благородных драгоценных сущностей, в садах высшего (мира).

Преславен ты, Боже, предшествующий всему сущему, вещающий на языке состояния и изречения. Ты даруешь всё из этих вещей, чего достойна мудрость, и ты делаешь бытие соизмеримым [105] с небытием по щедрости своей и по милости. И субстанции, и акциденции[34] достойны твоих благодеяний, они возносят благодарность твоим совершенным щедротам “любая вещь возносит ему хвалу, но не понимаете вы этого восхваления”[35]. Преславен ты, господи, и превыше всего, ты - “Аллах Единый и Единственный, который не рождал и не был рождён”[36].

Боже, ты заключил мою душу в тюрьму четырёх элементов, и вот на неё охотятся хищники вожделения. Боже, прояви усердие в её поддержке, пожалей её милостью, которая тебе подобает, великодушием, истекающим из тебя неиссякаемого.

Окажи ей милость постоянным покаянием пред горним миром, дай ей поскорее вернуться к её священному местопребыванию, открой её мраку солнце активного разума, изгони из неё мрак невежества и заблуждения, сделай то, что таится в её силах

---

[33] Эманация (лат. emanatio – истечение) в древнеримской философии периода упадка античного общества (неоплатонизм, гностики) – объяснение происхождения мира путем мистического истечения творческой энергии божества.

[34] Философские понятия, обозначающие сущность и случайность, неизменное и изменяющееся бытие.

[35] Цит. аята из суры Корана.

[36] Цит. 112 суры Корана “Ал-Ихлас” (“Очищение”).

потенциально, активным и выведи её из мрака невежества к свету мудрости и сиянию разума.

Боже, доверь меня тем, кто верует, что их выведут из мрака к свету.

Боже, покажи моей душе образы праведного потустороннего мира в сновидении и замени смутные мечтания видением благодеяний и правдивой радостной вестью в её мечтах, очисть её от грязи, которой она проникнута, от её ощущений и иллюзий, сними с неё замутнённость природы и ниспошли её в мир высоких ниспосланных душ. Бог, который вёл меня по правильному пути, избавил и приютил меня."

Из поэзии Абу Насра ал-Фараби, он сказал:

"(Басит)

Когда я увидел, что время отворачивается,
и что в другой жизни нет пользы,

И что всякий начальник вызывает скуку,
и всякая голова несёт боль.

Я замкнулся дома и хранил честь
в нём от величия и этим я удовлетворился

Пью из добытого мной вина,
которое на ладони моей светоносно,

И бутылки его - мои сотоварищи,
и бульканье его - моя музыка.

Я обретаю богатство из разговоров с людьми,
от которых земля опустела.

(Мутакариб)

Вырвись из кольца того, что ложно,
и будь охвачен истиной.

Это жилище не дано навечно нам,
и человек на земле не сотворит чудес.

Мы лишь чёрточки, нанесённые
на шар, который падает, подпрыгивая.

Этот соперничает с тем
за меньшее, чем самое краткое слово.

Охватывающий небеса, вот, о ком нам помнить достойнее,
сколько же можно толпиться в одном месте."

[106] У Абу Насра Ал-Фараби (следующие) книги:

Комментарий книги "Алмагест" Птолемея

Комментарий книги "Доказательство" Аристотеля

Комментарий книги “Риторика” Аристотеля

Комментарий второй и восьмой глав книги “Диалектики” Аристотеля

Комментарий книги “Софистика” Аристотеля

Комментарий книги “Силлогизм” Аристотеля, большой комментарий

Комментарий книги “Герменевтика” Аристотеля

Комментарий книги “Афоризмы” Аристотеля

Книга большого компендия по логике

Книга малого компендия по логике, согласно способу богословов (мутакаллимов)

Книга среднего компендия по силлогистике

Книга введения в логику

Комментарий книги “Эйсагога” Порфирия

Задиктовка о значении “Эйсагоги”

Книга малого силлогизма. Его книга была найдена настоящим биографом в автографе. Перечисление посылок (тезисов) и силлогизмов, которые применяются во всех силлогистических искусствах.

[107] Книга условий силлогизма

Книга “Доказательства”

Книга “Диалектики”

Книга спорных мест из восьмой главы “Диалектики”

Книга “Топики”

Книга достижения предпосылок, она называется “Топика”, это (часть) “Аналитики”[37]

Слово о смешанных предпосылках из сущего и необходимого

Слово о свободном пространстве

Начало для книги “Риторика”

Комментарии книги “Естественная гармония” Аристотеля

Комментарии книги “Неба и Вселенной” Аристотеля[38]

Комментарии книги “Следы небесных тел” Аристотеля[39]

Комментарии главы (трактата) “О душе” Александра Афродизийского

Комментарии начала книги “Этики” Аристотеля

Книга о законах

Книга перечисления наук и их классификации

Книга философии Платона и Аристотеля - с недостающим концом

Книга добродетельного города, невежественного и нечестивого города, города обмена и заблудшего города. Он начал писать эту книгу в Багдаде, привёз её в Сирию, в последний год 330 и завершил её в Дамаске, в 331 году. И он отредактировал её, затем просмотрел рукопись и написал к ней предисловие.

Затем некий человек попросил его сделать для него тезисы, указывающие на некоторые их значения. И он сделал тезисы в Египте, в 339, это - Шесть тезисов (афоризмов).

Книга основ взглядов (жителей) добродетельного города

Книга слов и букв

---

[37] “Топика” - четвёртое сочинение в составе “Органона” Аристотеля. Фараби даёт буквальный перевод его названия на арабский язык - “Места” (Лосев 1975, 258).

[38] Имеется в виду трактат Аристотеля “О небе” (Аль-Фараби 1994, 397).

[39] Арабский вариант названия трактата Аристотеля “О метеорологических вопросах”.

Большая книга музыки, сочинённая для вазира Абу Джафара Мухаммада ибн Касима ал-Кархи

Книга о перечислении ритма

Книга дополнительного исследования ритма

Слово о музыке

Конспект спорных философских тезисов из книги философии

Книга (об) основах человеческой природы

Книга ответа Галену и возражений ему из Слова Аристотеля об ином его значении

Книга ответа Ибн Руанди о культуре спора (диалектики)

Книга ответа Ибн Нахуи, в которой он цитирует Аристотеля

Книга ответа ар-Рази о науке теологии

Книга единого и единичного

Слово его о пространстве и величине

Малая книга о разуме

Большая книга о разуме

Слово его о значении понятия философия

Книга (о) существующих физических (предметов)

Книга условий доказательства

Слово его о комментировании непонятного из избранных первой и пятой глав (книги) Евклида

Книга о справедливости взглядов Гиппократа и Платона

Трактат об указании пути (достижения) счастья

Книга о частях и о том, что не делится

Слово о названии философия, причине её появления, об именах выдающихся (философов) и о тех, у кого из них он (ал-Фараби) учился

Слово о душах

Слово о сущности

Книга о гражданском обучении

Книга управления городом, которая знакомит с основами существующих предметов

Слово о религиозной общине и гражданском праве

Слово, составленное им из высказываний Пророка, да благословит его Аллах и приветствует, в котором указывается на искусство логики

Большая книга об ораторском искусстве, (состоящая из) десяти книг

Трактат о ведении войск (…)

Книга о небесных воздействиях

Глава о приговоре звёзд

Книга об афоризмах, отобранных для выступления

Книга о силе и законах

Слово его о сновидении

Книга об искусстве письма

Комментарий книги “Доказательства” Аристотеля, который он продиктовал Ибрахиму ибн Ади, своему ученику

Слово его о науке теологии

Комментарий непонятных мест из книги Пифагора у Аристотеля, который представляет толкование непонятного

Слово его об органах животных[40]

Книга конспектов всех логических книг

Книга введения в логику

Книга посредничества между Аристотелем и Галеном

Книга целей высказываний

Слово его о поэзии и рифмах

Комментарий книги "Поэтика" Аристотеля

Толкование книги "Силлогизма"

Книга о конечной и бесконечной потенции

Толкование его о звёздах

Книга о вещах, которые нужно изучать до философии

Афоризмы его к тому, что он объединил из слов древних

Книга о целях Аристотеля в каждой из его книг

Книга сопоставлений конспекта

Книга руководства

Книга о языках

Книга о городских собраниях

Книга о вечном движении неба

Книга о том, что исправляет то, что воспитатель порицает

Слово о предназначении философии

Глава о необходимости искусства и его ответ тем, кто запрещает его

Речь о целях Аристотеля в каждой главе его книги, отмеченной буквами, это - исследование его цели в книге "Метафизики"

Книга об утверждениях, приписываемых Аристотелю в философии, лишенных их пояснений и доводов

Толкование мудрости

Слово, которое он продиктовал тому, кто спросил его о значении предмета (существа), материи (сущности) и природы (качества)

Книга конспекта о политике

Книга "Герменевтики" Аристотеля

Книга введения в воображаемую геометрию

Книга сущности вопросов, согласно взглядам Аристотеля, это - сто шестьдесят ответа на тридцать вопросов

Книга родов простых вещей, на которые делятся вопросы во всех искусствах Пифагора

Книга "Закона" Платона

Толкования "Первой Аналитики" Аристотеля

Книга условий достоверного знания

Трактат о том, какова (форма) души[41]

Книга "Естественной гармонии"

(114 работ).

---

[40] Имеется в виду трактат "О животных", приписываемый Аристотелю и представляющий собой компиляцию Тимофея Газского, составленную на основе сочинений Аристотеля, Аппиана и Элиана (Аль-Фараби 1994, 400).

[41] Комментарий к трактату Аристотеля "О душе".

Могила Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в Дамаске (Сирия), кладбище Бāб Ṣаг̄ӣр

دمشق، باب صغير

Надпись на надгробной плите:
Ал-Фатиха - Открывающая (I сура Корана)
Именем Аллаха Милостивого и Милосердного

Это - могила мусульманского учёного, философа, литератора и музыканта
Мухаммада ибн Мухаммада ибн Тархана ибн Узлага
известного (под именем)
Абу Насра ал-Фараби
Он родился в 260 г. хиджры, в Фарабе и умер в Дамаске, в 339 г.

Приложение II

Ал-Фараби. “Большая книга музыки” Переводы фрагментов[1]. Комментарии[2]

[1] Переводы трактата выполнены по изданию: *Ал-Фараби Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Тархан*. Китаб ал-мусика ал-кабир / Критическое издание текста рукописи, предисловие Г.А.М.Хашба и комментарии М.А. Аль-Хифни. - Каир, 1967 (араб).

[2] В связи со сложностью текста комментарии даются после каждого раздела трактата и объединяют иногда несколько идущих друг за другом параграфов. Цифры в квадратных скобках означают номер комментария, а в круглых - номер страницы в оригинале.

	1 - “смешение интервалов твердого соединенного первого тетрахорда из двух концов”	
	2 - ”смешение интервалов твердого соединенного среднего тетрахорда из двух концов”	398
	3 - ”смешение интервалов твердого соединенного третьего тетрахорда из двух концов”	399
	(второе)	400
	1 - ”смешение интервалов первого удвоенного из двух концов”	
	2 - ”смешение интервалов имеющего две мадды [целых тона] из двух концов”	401
	(третье)	
	1 - ”смешение интервалов слабого последовательного и первого удвоенного”	
	2 - ”смешение интервалов среднего последовательного и среднего удвоенного”	403
	3 - ”смешение интервалов сильного последовательного и третьего удвоенного”	404
	(четвертое)	
	1 - ”смешение интервалов слабого последовательного и среднего соединенного”	
	2 - ”смешение интервалов слабого последовательного и третьего соединённого”	406
	3 - ”смешение интервалов сильного последовательного и среднего соединённого”	407
	(пятое)	
	1 - ”смешение интервалов среднего последовательного и сильного соединённого”	
	2 - ”смешение интервалов слабого непоследовательного и сильного соединённого”	409
	3 - ”смешение интервалов среднего непоследовательного и сильного соединённого”	
	(шестое)	410
	1 - ”смешение интервалов среднего непоследовательного и имеющего две мадды”	
	2 - ”смешение интервалов третьего удвоенного и первого соединенного”	411
	3 - ”смешение интервалов третьего удвоенного и среднего соединенного”	
1197	(седьмое)	412
	1 - ”смешение интервалов слабого последовательного и имеющего две мадды”	
	2 - ”смешение интервалов слабого непоследовательного и среднего соединенного”	
	3 - ”смешение интервалов сильного соединенного и первого слабого разъединённого”	413
	(восьмое)	
	1 - ”смешение интервалов слабого непоследовательного и первого разъединённого”	
	2 - ”смешение интервалов первого соединенного и третьего соединеного”	414
	3 - ”смешение интервалов твердого тетрахорда, не изображённого ранее, и среднего последовательного”	
	(смешение родов звукорядов)	415

	четвертой струны”	
1199	24 - ”благозвучия указательного пальца четвертой струны”	575
	25 - ”благозвучия среднего пальца в четвертой струне”	577
	26 - ”благозвучия персидского среднего пальца четвертой струны”	
	27 - ”благозвучия среднего пальца зальзаль четвертой струны”	578
	28 - ”благозвучия четвертого пальца четвертой струны”	579
	29 - ”благозвучия мизинца четвертой струны”	580
	(случайные явления, которые присущи благозвучиям звуков на инструментах)	
	(получение полного звукоряда на струнах уда)	588
	(простые настройки струн уда)	597
	1 - “распространённая настройка”	
	2 - “настройка на квинту”	
	3 - “настройка на интервал квинты и бакийе”	601
	4 - “настройка на интервал квинты и танини”	602
	5 - “настройка на интервал квинты и два танини”	
	6 - “настройка на удвоенную кварту”	604
	7 - ”настройка на интервал октавы”	606
	8 - “настройка на интервал танини”	607
	9 - “настройка на удвоенную танини”	608
	(сложные настройки)	
	1 - “настройка на удвоенную октаву от первой струны к пятому пальцу четвертой струны”	
	2 - “настройка в последовательности первой струны от второй струны на два интервала танини”	611
	3 - “настройка в последовательности третьей струны на два интервала танини от второй струны”	614
	4 - “настройка в последовательности третьей струны на два интервала танини и бакийе от второй струны”	615
	5 - “настройка в последовательности третьей струны на два интервала танини от второй струны”	617
	6 - “настройка в последовательности первой струны от второй струны на интервал танини”	618
1200	(введение об изменении соотношений струн относительно их распространенной настройки)	619
	1 - “изменение отношения первой струны ко второй струне посредством прибавления интервала танини”	
	2 - “изменение отношения третьей струны ко второй струне посредством прибавления интервала танини”	621
	3 - “изменение отношения первой струны ко второй струне посредством прибавления интервала танини и бакийе”	622
	(применение сложных и простых настроек)	624
	(смешения соединенного твердого тетрахорда с имеющим две мадды на уде)	627
	Глава вторая второго раздела	
	(2) - (инструмент танбур)	
	1 - “багдадский танбур”	631
	(благозвучные и неблагозвучные интервалы между ладками)	634
	(распространенная настройка струн багдадского танбура)	638
	(доказательство того, что ладки, [расположенные на равном расстоянии друг от друга], не подобны интервалами)	643

	интервалы среднего соединенного, который следует применять на уде вместо твердого, имеющего две мадды [два целых тона])	886
	"звуки, их названия и числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагались интервалы среднего соединенного)	888
	"благозвучия звуков и их неблагозвучия"	
1204	(2) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы среднего удвоенного, это - твердый, имеющий две мадды, применяемый на уде и на большинстве известных у нас инструментов)	892
	"звуки, их названия и числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагались интервалы среднего удвоенного)	894
	"благозвучия звуков и их неблагозвучия"	
	(3) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы первого соединенного, это - первый из двух тетрахордов, посредством которых совершенствуется багдадский танбур)	899
	"звуки, их названия и числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагались интервалы первого соединенного)	901
	"звуки, их названия и числа"	
	(4) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы первого удвоенного, это - второй тетрахорд, посредством которого совершенствуется багдадский танбур)	905
	"звуки, их названия и числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагались интервалы первого удвоенного)	907
	"благозвучия звуков и их неблагозвучия"	
	(5) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены соединенные третьи, это те, которые называются твердыми третьими [соединёнными])	911
	"звуки, их названия и их числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагался третий соединенный)	913
	"благозвучия звуков и их неблагозвучия"	
1205	(6) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы твёрдого [тетрахорда], обозначенного нами первым разъединённым)	917
	"звуки, их названия и числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагался твердый разъединённый первый)	919
	"благозвучия звуков и их неблагозвучия"	
	(7) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположен твёрдый окрашенный, упомянутый выше, это - тетрахорд, обозначенный нами сильным последовательным)	923
	"звуки, их названия и числа"	
	(неизменный разъединённый звукоряд, в котором располагался твердый окрашенный, называемый сильным последовательным)	925
	"благозвучия звуков и их неблагозвучия"	
	(8) (неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены некоторые средние окрашенные, упомянутые выше, это - организованный тетрахорд, обозначенный нами средним последовательным)	929
	"звуки, их названия и числа"	

Именем Аллаха Милостивого и Милосердного

Большая книга музыки
Абу Насра Мухаммада бен Мухаммада бен Тархана ал-Фараби

(35) (Предисловие к книге)

Ты упомянул о своём настойчивом желании ознакомиться с тем, что содержит искусство музыки, восходящее к древним, и попросил меня написать для тебя книгу, в которой (бы) я раскрыл и разъяснил его так, чтобы облегчить его восприятие для изучающего. Я медлил с выполнением твоего (желания) до тех пор, пока не рассмотрел книги об этом искусстве, дошедшие до нас от древних и написанные после них нашими (недавними) предшественниками. (36) Я надеялся найти в них то, что удовлетворило бы твою просьбу и избавило бы (меня) от написания новой книги о том, что уже было изучено. Ведь если предшествующие труды исчерпали (бы) все части искусства, то сочинение книги, которую автор приписал (бы) себе, утверждая в ней то, что уже до него установил и завершил другой (автор), было бы излишне, невежественно и дурно. Разве только сочинение первого (было бы) не ясно в используемых им выражениях или в чём-либо ином - тогда второй (автор) разъясняет и облегчает его, следуя в своих словах тому, на что указал первый (автор) так, что заслуга совершенствования искусства принадлежит тому, кто предшествовал, а второму, взявшему на себя этот труд, принадлежит лишь заслуга пересказа, истолкования и облегчения наиболее трудного (в) нём. (Но, рассмотрев труды древних,) я обнаружил во всех них неполноту частей искусства и погрешности во многом из того, что в них написано. Для разъяснения (же) большей части (вопросов) теоретической науки употреблялись неясные выражения.

(Было бы), однако, невероятным предположить, что древние теоретики этого искусства оказались не способны достичь целостности (этого искусства) при их многочисленности, мастерстве, настойчивом стремлении к изучению наук и предпочтении (знания) другим человеческим благам, (при) высоких достоинствах их ума и передаче этого (искусства) (от поколения к поколению) на протяжении длительного времени, вдумчивом размышлении последователей над тем, что открыли их предшественники и преумножении (37) преемниками того, что было создано до них. Но их книги об этом искусстве в (его) законченном (виде) либо утеряны, либо переведены на арабский язык не полностью. (Поняв) это, я счёл необходимым удовлетворить твою просьбу.

* * *

Совершенство человека в любом теоретическом искусстве (заключается) в достижении им трёх качеств: первое из них - полное познание его основ, второе - способность выведения того, что с необходимостью следует из основ существующих предметов этого искусства, и третье - способность восприятия ошибочных (софистических) выводов, приводящихся ему в этой науке, проверки взглядов других теоретиков на неё, выявлению здравого в их ложных высказываниях о нёй и исправлению ошибок тех из них, кто заблуждался в отношении неё. (Ввиду этого) мы посчитали нужным поместить (наше сочинение) в двух книгах:

Первую из них мы начали с (рассмотрения) вопросов полезных для знакомства с основами этой науки, сопроводили её вещами, следующими за началами этого искусства, полностью охватив в ней все его части. Мы придерживались в (этой книге) способа (исследования), который принадлежит нам, не сочетая его с каким-либо иным методом.

Во второй книге мы записали то, что дошло до нас из взглядов известных теоретиков (38) этого искусства, объяснили то, что было не ясно в их высказываниях, исследовали мнение каждого, кто, как нам известно, отразил его в книге, прояснили, в

какой степени каждый из них преуспел в овладении этой наукой и исправили ошибки тех, у кого они встречались.

Первая книга содержит две части: часть о введении в искусство и часть о самом искусстве.

Часть, которая содержит введение в искусство, мы поместили в двух главах.

Часть, которая касается самого искусства, мы расположили в трёх разделах:

Раздел первый - об основах этого искусства и его общих вопросах. Это тот раздел, к которому, (как) мы видим, обращалось большинство древних, чьи книги дошли до нас, и современные (теоретики), идущие по их стопам.

Второй раздел мы посвятили известным у нас инструментам, соответствию того, что было высказано в книге основ, тому, что возникает на инструментах, и нахождению (этих основ) на них, а (также) показали то, что обычно извлекается на каждом инструменте и указали на то, что не принято извлекать на каждом из (них).

(39) Раздел третий - о композиции родов единичных мелодий.

Каждый из этих трёх разделов (изложен) в двух главах. Всего в первой книге восемь глав, а во второй книге - четыре. Таким образом, всё, что мы установили в этой науке, содержится в двенадцати главах.

Книга первая
содержит две части
Часть первая. Введение в искусство музыки
Часть вторая. Искусство музыки (как таковое)

(43) (Предисловие к первой книге)

Сейчас следует начать с первой книги, и мы говорим:

Каждое теоретическое искусство содержит основы и то, что (следует) за основами. Среди этих искусств (есть) такие, чьи первоосновы известны с самого начала, и такие, чьи основы - все или большинство их - не известны изначально.

Искусство, которым мы занимаемся, представляется неясным не только в своих первоосновах, но также и в вещах, от которых переходят к познанию основ, ибо в нашем искусстве изначально не существует ни познания основ, ни вещей, от которых можно было (бы) перейти к ознакомлению с (ними). (В нём) также нет ни (определённого,) изначально установленного пути, который (бы) вёл нас к (познанию) большинства их, ни способа следования по (44) этому пути, ни (даже) основ, по которым древние снабдили (бы) нас источниками, применяя (эти основы) в своих книгах и приводя нам их разъяснение - ни они, ни (наши) современники, идущие по их стопам*. (Ввиду этого) мы посчитали нужным до начала (исследования) этого искусства коснуться краткого изложения вопросов, посредством которых знакомятся с его основами, и пути, по которому к ним следуют. Кроме того, мы разъясним и (сам) способ следования, с тем чтобы начать (рассмотрение) искусства тогда, когда их основы будут уже установлены и известны, поскольку овладение знанием того, что (следует) за основами, до познания (самих) основ не возможно.

Все наши высказывания, в которых кратко изложен вопрос основ, мы поместим (во) вступлении или введении, с помощью которого рассмотрение этой науки будет наиболее полным и законченным.

Часть первая
о
введении в искусство музыки

(47) *Глава первая*
из введения в искусство музыки

(Понятие мелодии и его значение)

Мы начинаем, чтобы изложить, в первую очередь, значение искусства музыки. Слово "музыка" означает мелодии [1]. Понятие мелодии распространяется на совокупность различных звуков, расположенных определённым образом [2], и может распространяться также на совокупность звуков, сочинённых определённым образом, и соединяющихся с харфами [3], из которых составляются слова метрически организованные [4], согласно обычаю, в указание на значение [5]. Это (понятие) может также распространяться и на другие значения, которые нет необходимости здесь упоминать.

Первое из двух значений либо обобщённее второго, либо подобно его материи [6], ибо первое - это совокупность звуков, которые звучат откуда бы то ни было и из какого бы то ни было тела, а второе - это совокупность звуков, с которыми могут быть соединены харфы, из которых составляются слова, указывающие на значение. Это - (звуки) человеческого голоса, которые используются в указание на разумное значение, и поредством которых ведутся разговоры.

(48) Очевидно, что значение понятия мелодия распространяется на оба [значения] в предшествовании и последовании [7], ибо указание этого названия на каждое из двух значений так или иначе первоначальнее согласно предшествованию каждого из них другому. И действительно, одно из двух, а именно, первое, предшествует второму согласно приоритету предпосылок одной вещи над другой, а второе предшествует первому согласно приоритету целей над посылками.

Однако, поскольку то его состояние в отношении вещи, (которое) является вторым, превосходит первое по оформленности, как показано во многих местах, значение этого понятия больше распространяется на второй род, чем на первый.

К каждому из значений мелодии относятся вещи, посредством которых и с которыми они соединяются и сочиняются, (а также те), с помощью которых мелодии становятся совершеннее и лучше [8].

Мелодии и то, что к ним относится, - это вещи, которые ощущаются, воображаются и умопостигаются, а что касается их исследования - действительно ли (49) то из них, что ощущается - то же (по сути), что воображается или умопостигается, или то из них, что ощущается, отличается от того, что воображается и осмысливается [...], или то, что ощущается, в одном случае воображается, а в другом осмысливается? - то это исследование занимается не (только) этими (вещами), но охватывает все существующие предметы, подобные им, вопросы которых были рассмотрены в других местах. Объяснение же этого в (вопросе) мелодий не уместно [9].

Комментарии:

1. Слово "мусика" заимствовано арабами у греков. Однако если в античности под "мусическими искусствами" подразумевалась "триединая хорея" музыки, поэзии и танца, то арабоязычные учёные стали обозначать этим словом только музыкальное искусство, имея в виду его синтез с элементами других искусств. Так, Фараби придаёт важное значение жесту, движению и танцу, рассматривая их в связи с проблемой возникновения и развития музыки и её ритмо-метрической стороны. С последней же органично связана у него и система классического арабского стихосложения. Нередки для Фараби и обращения к аналогиям в изобразительном искусстве.

2. Имеется в виду совокупность звуков ("джам‘") различной последовательности, в диапазоне "естественной", в понимании Фараби, мелодии, ограниченной интервалами чистой квинты и квинтдецимы.

Слово "джам‘" имеет у Фараби по крайней мере два значения:

- любая совокупность, последовательность звуков в мелодии, в диапазоне от чистой квинты до квинтдецимы;

- "система" в античном понимании термина как звукоряд различного состава, состоящий из двух и более тетрахордов (см.: Джами 1960, 29 и комментарии Беляева, 78).

3. Термин "харф" - исходное понятие арабской классической филологии и стихосложения аруд, обозначающее сегмент речи - огласованную букву (Фролов 1991). Харф в значении первичного элемента арабского языка эквивалентен звуку. Фараби рассматривает поэтический и музыкальный языки как аналогичные по структуре. На этом положении основано его учение о композиции вокальных мелодий.

4. Имеются в виду поэтические выражения. Слово "манзумат" можно перевести и как "поэтический". Собственно "поэзия", однако, обозначается у Фараби традиционным арабским термином "аш-ши'р".

5. Слово "значение" - "ма'на" в стихосложении аруд обозначает поэтическую тему. Каждый поэтический жанр содержал традиционный набор таких тем (Куделин 1983). В данном случае Фараби может использовать "ма'на" как термин аруда.

6. Имеются в виду звуки, источником образования которых являются различные физические тела, находящиеся вне пределов музыкального творчества человека, и которые могут быть подобны звукам мелодий.

7. Фараби рассматривает два вида мелодий, связанных и не связанных с речениями, как обусловленные явления: первый вид - возможность, "начало" второго, второй - "конечная цель" в развитии первого. Данный метод сопоставления, по-видимому, основан у Фараби на универсальном логико-философском принципе взаимосвязи различных явлений действительности и их научного познания.

Здесь и далее Фараби развивает мысль о связи двух видов мелодий и о том, что второй вид (вокальные мелодии, соединённые со словом) совершеннее первого.

8. Эстетическая категория совершенства, как правило, имеет свою оппозицию. Помимо этого каждый из видов мелодий содержит несколько градаций совершенного.

9. В конце параграфа Фараби подчёркивает вопросы, к которым обратится далее в своём исследовании. "Ощущение", "воображение (представление)" и "осмысление" - три важнейшие философские категории, на которых основано познание искусства музыки в его учении.

* * *

(49) (Формы искусства музыки)

Искусство музыки в целом - это искусство, которое содержит мелодии, то, при помощи чего они соединяются и то, благодаря чему они становятся совершеннее и лучше.

Искусство, которое, (как) сказано, содержит мелодии, (имеет несколько форм). Одна из них воспроизводит мелодии, чувственно воспринимаемые слушателями. (Другая) только образовывает мелодии и составляет их, даже если не способна произвести их слышимыми.

Вместе две эти (формы) называются практическим искусством музыки. Однако на первую из них это название распространяется в большей (степени), чем на вторую.

Что касается тренированности слуха, а именно формы (искусства), при которой отличают хорошие мелодии (50) от плохих, благозвучия от неблагозвучий, то она вообще не называется искусством. Человек редко лишён её, в силу ли природной способности, или приобретённой.

(К искусству музыки относится и) то, что касается мелодий с иной, чем эти две, стороны. Это - теоретическая сторона. Она называется теоретическим искусством музыки. Нам следует изложить сущность каждого из трёх этих искусств в отдельности, затем сравнить их и рассмотреть по отношению друг к другу.

Искусства в целом являют собой (некую) форму, одарённость и подготовленность, и они не лишены мышления, под (которым) я подразумеваю разум, присущий (только) человеку.

Что касается того, каким образом они не лишены мышления - потому ли, что они представляют собой (некое) мышление или (его) часть по отношению к тому, что мыслят, или потому, что они являются формой, которая (сама) не есть мышление, но (51) сопутствует (ему), или та же самая форма состоит из мышления и чего-то другого,

что им не является? Объяснение этого здесь излишне, однако они, действительно, представляют собой мыслящую форму.

Формы, которые мыслят, уже были перечислены в других местах, и было сказано, что среди них есть действующие и те, которые не являются таковыми.

(К) действующим формам, которые мыслят, (относятся) те, которые действуют на (основе) достоверного представления или воображения, возникающего в душе, и те, которые действуют на (основе) ложного воображения, возникающего в душе. (Форма), наиболее оправдывающая название практического искусства музыки - это мыслящая форма, действующая на (основе) достоверного представления, возникающего в душе, которая воспроизводит сочинённые мелодии слышимыми.

А второе искусство, обозначенное этим понятием - это мыслящая форма, действующая на (основе) достоверного представления, возникающего в душе, которая производит мелодии составленными, сочинёнными.

* * *

(Форма исполнения мелодий)

Первая форма возникает у человека при единстве двух вещей. Одна из них (состоит в том), чтобы в его душе имелось представление одной или нескольких сочиняемых мелодий.

(52) Вторая - (в том), чтобы человек был подготовлен перемещать орган, производящий удар, или то, чем ударяют, на корпусе (инструмента) по позициям, из которых извлекаются звуки мелодии.

Ударяющий орган - это либо рука человека, либо орган, выталкивающий струю дыхания из груди наружу через рот. Рука ударяет либо самостоятельно, либо посредством другого тела. А что касается того (органа), который выталкивает струю дыхания, то он ударяет посредством выталкиваемого воздуха.

Тело, ударяемое рукой, это (инструмент) типа уда и мизафа, а то (тело), которое ударяет орган, выталкивающий дыхание, - либо мизмар, либо гортанные полости и органы воспроизведения человеческого голоса.

Позиции, из которых извлекаются звуки мелодии на искусственных инструментах, определяются искусственным (путём), например, места, на которых натянуты ладки на уде и подобных ему (инструментах), также - на мизмаре. А в голосовых органах должна быть достигнута способность извлечения звуков мелодии, предназначенной для исполнения. Что касается готовности (53) (человека) перемещать ударяющий (орган) на ударяемом корпусе (теле) по позициям, из которых извлекаются звуки мелодии, то она возникает благодаря привычке. Что же касается приспособленности искусственных инструментов к получению на них определённых звуко(высотных) позиций, то (она достигается) искусственным (путём). А что касается приспособленности голосовых органов к извлечению с помощью них звуков таким образом, чтобы воображаемая мелодия стала слышимой, то (она) также (появляется) благодаря привычке.

Стало ясно, что эта форма состоит из мышления или мыслительного действия, и из другой формы, (возникающей) в другом теле (инструменте). Это представление есть представление мелодии, предрасположенное к воспроизведению воображаемого чувственно воспринимаемым, как это (бывает) в представлениях практических вещей. Этот вид представления связан с подготовленностью, неотделимой от него. Чаще всего он имеет место при постоянной практике (исполнения).

Очевидно, что это (представление) возникает из образов, от которых можно непосредственно перейти к воспринимаемым (мелодиям). Оно также различается в зависимости от природных способностей представляющих эти (мелодии). Большинство (представлений) - образы, связанные с телами, из которых извлекаются звуки мелодий.

(54) Мелодиям часто сопутствуют случайные явления, присущие тем телам и окружающие их, и не только близкие случайные явления, но также и отдалённые. Поэтому тот, кто обладает этой формой, часто затрудняется сочинить мелодию, не имея (при себе) инструментов или прочих вещей, на которых, в (сопровождении)

которых или посредством которых обычно сочиняются мелодии. Так, например, рассказывают об одном золотых дел мастере, который, говорят, красиво пел, но мог петь только сидя за своим инструментом и работая.

Тот, кто обладает только этой формой, владеет, следовательно, познанием мелодий и их представлением, воображая их лишь в той степени, в какой он получит их сочинёнными. Самое превосходное познание в этой форме то, при котором помимо этого происходит отделение хорошего от того, что не хорошо, представляется родственность звуков или их чуждость друг другу, и то, как двигать органами, производящими удар таким образом, чтобы посредством этих ударов возникали мелодии, соответствующие тому, что он воображает. (В своём суждении о них) он ограничивается только (указанием на) то, что они являются таковыми (таковы), не осведомляя о причинах вещи, благодаря которым он представил её себе. Это познание - предел того, что достигает обладатель формы, производящей мелодии слышимыми. (55) Оно называется познанием того, “что есть вещь”. Следовательно, в этой форме познания мелодий и звуков достигается лишь познание того, “что есть вещь”, (но) не познание того, “для чего (почему) есть вещь”.

* * *

(Форма сочинения мелодий)

Что касается второй формы, то она возникает у человека (в том случае), когда он от природы или благодаря привычке наделён способностью отличать хорошие мелодии от плохих, благозвучные от неблагозвучных, гармоничные звуки от негармоничных, (знает), как их следует расположить, чтобы их последовательность стала благозвучной для слуха, и вместе с тем способен расположить их так, чтобы из них сложилась мелодия. Поэтому ему необходимо обладать сильным слуховым восприятием и прирождённой способностью, при которой он воспринимал (бы) звучности и воображал (их) естественными для человека, с тем чтобы он не одобрил и не нашёл приятным неестественное для человека, пренебрегая тем, что для него естественно. Это относится также и к тому (исполнителю), который обладает обычной, естественной для человека потенцией слуха и воображения. А что касается степени его познания и воображения (мелодий), то необходимой и достаточной в этой форме является (та) степень, о которой ещё не говорилось.

(56) Также, если он обладает такой формой, при которой он может сочинять мелодии, даже если они не запечатлелись в его душе до того, как он ощутил их в себе или иначе, но отобразились в ней в тот момент, когда он ощутил их, эта форма не является в чём-либо недостаточной.

Подобные формы таковы, что мелодии запечатлеваются при них тогда, когда они намереваются сочинить их, напевая, или имея при себе звучащий (музыкальный) инструмент. Нечто подобное рассказывают о некоторых (музыкантах), которые сочиняли мелодии в предшествующую нам (эпоху), называя (одним из них) Маабада ал-Маданий (Ма‘бада из Медины).

Более восприимчив, чем (музыканты) этого разряда, тот, воображение которого рисует в его душе мелодии и то, из чего они слагаются так, что он не нуждается в опоре на слышимое, однако (мелодии) блуждают в его сознании, воображаемые (им), тогда, когда он пожелает (этого).

Эта форма отличается большим и(ли) меньшим превосходством. Часто она достигает того, (57) что (музыкант), сочиняя мелодии, совершенно не нуждается в опоре на слышимое, или требуется так незначительно, что он нуждается в опоре на слышимое (лишь) в некоторых (мелодиях). Так, об Ибн Сурейдже из Мекки рассказывают, что во время сочинения мелодии он надевал одежду, к которой привязывал колокольчики, близкие по звучанию его голосу, затем напевал сочинённую им мелодию, двигая плечами и телом в нужном ритме так, что когда длительность звуков, которые он напевал, соответствовала длительности производимых им движений, завершалось сочинение задуманной им мелодии, и после этого он пел её.

Иногда (форма) бывает несовершеннее этой (последней), так что в большинстве вопросов мелодии (музыканту) необходимо полагаться на слышимое. А иногда она возрастает и совершенствуется благодаря длительному навыку, так что человек осмысливает всё, что представил с помощью неё.

(58) Стороны этой формы подразделяются на три: одна из них та, в воображении которой, (человек) нуждается в опоре на слышимое, вторая - та, в которой (он) совершенно не нуждается в опоре на слышимое, однако он ещё не способен осмыслить её, и третья - та, в потенции представления которой он приходит к осмыслению всего того, что он воображает, как, например, то, чего достиг Исхак бен Ибрахим бен Маймун ал-Маусили.

Каждой из этих трёх форм, на которые подразделяется вторая практическая форма, лучше дать отдельное название, а получение промежуточных (форм), (находящихся) между этими сторонами, не составит труда. Однако (форму), при которой (человек) ещё не способен осмысливать возникшие у него образы, правильнее называть потенцией, врождённым качеством или природной способностью, либо тем, что сродни этим названиям, чем называть её искусством. А ту, при которой он достигает способности, позволяющей осмысливать то, что он представляет, правильнее называть искусством, а не потенцией или природной способностью.

(59) (Сравнение между формами исполнения и сочинения)

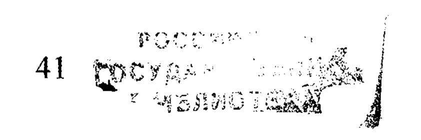
Очевидно, что первая практическая форма по существу отличается от второй практической формы. Это ясно (настолько, что) нет нужды разъяснять расхождение их сущностей. Поэтому часто они расходятся в предмете (деятельности?) и не присутствуют у одного и того же (человека). Потому и сказал Исхак бен Ибрахим ал-Маусили: “Мелодии - это ткань, которую создают мужчины и украшают женщины.”

Познание в этой форме (форме сочинения музыки) есть также познание бытия (мелодий) в (том) случае, (когда) они близки к (слуховому) восприятию или исполнитель может воспроизвести их слышимыми. (Но) и это является лишь познанием того, “что есть мелодия”. Однако тот, кто достиг уровня Исхака, вероятно, может знать несущественные причины (мелодий), малосущественные причины или (причины) близкие к незначительным в той степени, в какой (эта) форма не будет отнесена к способности знания, при которой знакомятся с тем, “для чего вещь” .

Нередко также две эти формы объединяются в одном и том же (человеке), как (это) было у многих (наших) предшественников - арабских (музыкантов), жителей Тихама (Тухама) и Хиджаза, например, (у) Ибн Сурейджа (60), Гарида, Джамили, Ма‘бада и подобных им, а также у многих (музыкантов) до них в Персии, например, “Фахлиза”, который жил во времена Хосрова Парвиза бен Хурмуза, персидского царя, и у многих более поздних арабских (певцов), в числе которых жители Ирака, например, Исхак и Мухарик.

Ясно, что степень познания и воображения, при которых достигает завершённости первая форма, ниже степени познания и воображения (образов), при которых совершенствуется вторая форма.

(61) А что касается того, какое из двух искусств главенствует над другим, то в этом (вопросе) существуют сомнения, поскольку если искусства, цели которых требуются для целей других искусств, либо для достижения в них завершённости, либо для того, чтобы сами они (цели) были их частями или средствами их достижения, возглавляют те другие, и цель формы сочинения мелодии требуется ради формы исполнения мелодии, то (тогда) форма исполнения мелодии главенствует над формой создания мелодии. Однако что препятствует той же цели формы исполнения мелодии быть конечной целью сочинения мелодии, не обладая никаким специальным умыслом, но, напротив, считая им конечную цель сочинения? Так, чтобы форма исполнения существовала в качестве инструмента для сочинения мелодии, а форма создания возглавляла форму исполнения так же, как столярное дело возглавляет (столярные) инструменты, и



относилось к форме исполнения таким же образом, как глава строительства к строителям.

Цели, (в соответствии с тем,) как они подразделялись в других местах, бывают (нескольких) видов. Среди них (отвечающие на вопросы) "ради чего", "для чего", "куда" и "где".

Что касается того, что форма исполнения (именно) так относится к форме сочинения, то это явствует из того, что исполнитель, подготавливая форму его воображения и форму исполняющего органа, следует тому, благодаря чему изготовленная мелодия становится воспринимаемой слушателем, и подражает в создании слышимых звуков и их следствий тому, что произвела форма сочинения. Вместе с тем, даже если форме исполнения иногда приходится главенствовать в том или ином виде, то главенство формы сочинения встречается чаще. Поэтому в обоих случаях следует, чтобы именно она является основной.

Давайте остановимся на этом и примем форму сочинения мелодий (за) главенствующую над формой исполнения мелодий и значительно предшествующую ей по (своей) природе. Что же касается её предшествования (форме исполнения) во времени, то оно очевидно.

* * *

(Роды мелодий и их цели)

Мелодии, слагаемые одной из двух этих (форм) и исполняемые другой, в целом бывают трёх видов (родов):

род, который доставляет душе наслаждение и восхищение слышимым, а также приносит ей отдохновение, не производя большего;

род, который вместе с тем сообщает душе образы, вызывает в ней представления предметов и подражает (63) (реальным) вещам, рисуя их в душе. Их положение в этом (роде) подобно положению в орнаментах (украшениях) и изваяниях, воспринимаемых зрением, ибо среди них (есть) те, от которых в зрительном восприятии остаётся лишь красивое изображение, и те, которые вместе с тем передают внешний вид (подражаемых) объектов, их переживания, действия, нравы и характеры, как это было с древними изваяниями, которые испокон веков простой народ возвеличивал как подобия богов, которым он поклонялся вместе с Аллахом или без Него, Великого Всевышнего. Они были изображены в соответствии с внешним обликом и образами, возвещающими о поступках, характерах и намерениях, которые приписывались каждому из них, как передал врач Гален о некоторых, увиденных им идолах, и подобно тому, что поныне существует в самых отдалённых уголках Индии;

и род, возникающий от приятных или неприятных для живых существ переживаний и состояний, ибо человек и все существа, издающие звуки, по природе обладают звуками, которыми они пользуются в каждом приятном или неприятном (для них) состоянии, помимо возгласов, которые животные используют (в качестве) знаков, призывая с помощью них друг друга в том или ином случае. Большинство их принадежит человеку, а именно - (те) возгласы, из которых он составляет (словесные) выражения, а они присущи только человеку.

Возгласы и звуки, применяемые животными при возникающих у них волнениях, не те, что используются человеком (в качестве) знаков, указывающих на (реальные) вещи. Что касается их, то они (64) (используются) в качестве возгласов и звуков, которые издают животные и человек в весельи, ибо им свойственно издавать некий вид возгласов, когда они радуются, а также издавать иной вид возгласов, когда ими овладевает страх. Человек, когда его постигает сожаление или сострадание, ярость или другие переживания, издаёт различные виды возгласов. И если использовать подобия этих возгласов и звуков, (то) благодаря им то или иное переживание может возникнуть или увеличиться, а может и исчезнуть или уменьшиться.

Причина мелодий, сообщающих наслаждение, (та же, что и) причина всех прочих чувственно воспринимаемых и постигаемых (вещей), ибо удовольствие и

неудовольствие проистекают от полноты и неполноты восприятия. Что же касается изложения вопроса совершенства и несовершенства восприятия, как и с помощью чего оно возникает, то оно излишне в этом месте.

А что касается того, что говорят многие пифагорейцы и физики о причинах этих вещей, то большая часть их (утверждений) ложна, а (доля) истины в них незначительна. Мы уже разъяснили это, когда исследовали их взгляды.

Причина подражания (мелодий) характером любому из состояний (65) и переживаний доставляющих удовольствие или неудовольствие, (та же, что и) причина следования акциденций всех тел имеющимся у них состояниям. Это уже излагалось в других местах.

Поскольку они подражают переживаниям и состояниям, (то) принимаются одним способом за цель, (другим) - за совершенство, согласно тому, что о следствиях может быть сказано, что они являются совершенствами или целями, а (третьим) способом за знаки, в той степени, в какой составные части вещей считаются их знаками.

(Тем) способом, при котором (мелодии) принимаются за цели, они увеличивают или уменьшают переживания, в том отношении, что переживания (обычно) ведут к достижению некой искомой цели, а поскольку (мелодии) являются одними из тех, что считаются целями переживаний, (то) человек или животное, издающее звуки, всякий раз, не достигая предела искомого им с помощью переживания, заменяет первое искомое этой целью и считает, что он (уже) достиг некой цели. И у него проходит это переживание, если оно должно было пройти, тогда, когда с помощью него достигается предел искомого, поскольку оно требуется (лишь) для обретения этой (цели), а когда с помощью него достигается первое (искомое) или то, что (66) душа назначила вместо него, он (уже) не нуждается в нём.

(Другим) способом, при котором (мелодии) принимаются за совершенства, они вызывают или увеличивают (переживания), в том отношении, что (к) совершенствам стремятся от природы, и всякий раз, увеличивая их, увеличивают и то, (к) чему стремились, а это случается (тогда), когда (уже) возникло (определённое) переживание, и всякий раз, как мы обретаем от них то, что требовалось (получить), привлекаются подобия того, с помощью чего возникло это совершенство, и с помощью них возникают или возрастают переживания.

(Третьим) способом, при котором (мелодии) принимаются за знаки переживаний и действий, с которыми им свойственно связываться, они подражают им, поскольку составные части и сравнения, как изложено в другом искусстве [поэтике], являются одними из (способов) подражания вещи, (то) возможно, чтобы с помощью возгласов и звуков, происходящих от каждого переживания и состояния, имитировались и те переживания и состояния.

(Как) уже выяснилось, родов мелодий три: один из них - мелодии, доставляющие наслаждение, второй - мелодии, вызывающие переживания, и третий - мелодии, сообщающие образы. Естественные для человека мелодии те, которые оказывают одно из этих (воздействий) либо на всех (людей) и всегда, либо на многих (67) и в большинстве случаев. Наиболее действенными из них являются наиболее естественные.

Услаждающие (мелодии) используются для успокоения и полного отдыха. Возбуждающие используются тогда, когда ими хотят вызвать действия, возникающие от переживаний, или достичь настроения (расположения духа), сопутствующего тем или иным переживаниям. А (мелодии), сообщающие образы, применяются тогда, когда вводятся поэтические речи и разновидности рифмованной прозы (хатабийа). В своём воздействии они следуют за поэтическими речами.

Первый род вызывает также переживания, а два (других) рода - образы, так как многие представления и образы сознания сопутствуют переживаниям, как выяснилось в других искусствах. Также и речи - когда они соединены с услаждающими (слух) звуками, слушатель внимает им с большим (пристрастием). Те же (мелодии), в которых объединяются три этих (рода воздействия), несомненно, наиболее совершенны, предпочтительны и пригодны.

Воздействие этого рода неотделимо от воздействия поэтических речей, и если (мелодии) соединяются с ними, их действие наиболее законченно. А воздействие поэтических речей совершеннее и лучше, поскольку с помощью них быстрее достигают искомого. Следовательно, самые совершенные, предпочтительные и пригодные мелодии те, в которых объединяются все эти (роды).

(68) Совершенные мелодии возникают в пении человека, что же касается отдельных частей совершенных (мелодий), то они могут также звучать (и) на инструментах.

Существуют два рода формы исполнения: один из них - форма исполнения совершенных мелодий, звучащих в вокальных напевах, а второй - форма исполнения мелодий, звучащих на искусственных инструментах. Эта форма подразделяется в зависимости от родов инструментов. К ней (относятся) искусство игры на уде, искусство игры на танбуре, и далее - на (всех) других инструментах.

А другой (род) подразделяется в зависимости от родов поэтических речей, которым сопутствуют звуки, и в зависимости от искомого ими (значения). К нему (относятся) искусство пения (гина'), искусство оплакивания (нийаха) и элегий (мараси), искусство сложения касыд и мелодекламации (чтения Корана), а также худа (песня погонщиков верблюдов) и прочее, и тому подобное. Определение их и сходных с ними (родов) сейчас излишне.

Мелодии, звучащие на инструментах, могут сочиняться в подражание (69) совершенным мелодиям или рассматриваться в качестве их расширения и вступления (ифтитах), отрывков (макати‘), (инструментальных) переходов (истирахат) к ним или дополнения того, что (человек) иногда не способен извлечь голосовым аппаратом. (Некоторые) из них - сочинённые так, что едва имитируют совершенные мелодии, - изначально могут считаться их поддержкой, однако они подобны украшениям, которые не будучи подражанием вещи, наоборот, созданы так, что имеют лишь приятный вид, а именно в качестве персидских и хорасанских тара'ик и дауашин, на которые не возможно распевать песни (гина').

А поскольку эти (мелодии) являются недостаточными, а их законченность есть (лишь) часть полного совершенства, душа (человека), когда (он) слышит один этот род, стремится к приведению всех остальных частей совершенства вместе с ним, и если (услышанный им род мелодии) повторился, но не дополнился тем, что она пожелала, (душа) отдаляется от него и, видя вместе с тем, что повторение его излишне, тяготится им. Поэтому эти роды следует (70) использовать (в качестве) упражнений для (тренировки) слуха и руки или (в качестве) вступлений к исполнению совершенной мелодии и переходов (интермедий) в ней.

* * *

(Возникновение песенных мелодий)

Создание мелодий (возможно благодаря) неким природным способностям, присущим человеку от рождения. (К ним относятся) поэтическая форма, которая является непроизвольной, закреплённой у человека с самого начала его бытия; способность, (присущая) животным, благодаря которой (человек) издаёт (определённые) звуки в состоянии удовольствия или неудовольствия; и склонность человека к отдыху после напряженного труда и(ли) отсутствие чувства усталости во время работы. Ведь поистине, напевы отвлекают от усталости в рабочие часы, и (человек) не чувствует их (тяжести), поэтому не ощущает и времени, проведённого за каким-либо делом, не испытывает раздражения и более усердно занимается им. Ибо ощущению времени часто сопутствует представление, внушающее мнимое чувство (усталости человеку), поскольку усталость возникает от движения, а время присуще движению, к тому же оба они взаимосвязаны - я имею в виду время и движение - и неотделимы друг от друга.

Можно предположить, что напевы способны также воздействовать и на некоторых животных. Этому (воздействию), например, (71) подвергается у арабов верблюд во

время (пения) худа, и именно инстинкты и природные качества (способности) (в данном случае) (способствуют) созданию мелодий.

Что касается того, как возникли практические искусства музыки, то побуждением стали те природные способности, которые мы упомянули. Некоторые искали в напевах отдыха и наслаждения, с тем чтобы не ощущать усталости или времени. Другие стремились к тому, чтобы состояния и переживания развивались и возрастали, или чтобы они рассеивались, забывались и уменьшались. Третьи намеревались (использовать) их (в качестве) поддержки речей для представления и разъяснения (их смысла). Так, эти напевы, мелодии и песни понемногу, время от времени возникали у каждого из них, и (передавались) от одного народа к другому, постепенно преумножаясь.

Между тем среди людей выделилось племя обладавших умом и природными дарованиями, которые позволили им (слагать) напевы с каждой из трёх искомых целей так, что ничего подобного им не удалось (создать) никому другому. И они были настолько усердны в (сочинении) (72) (мелодий), что прославились благодаря им, и по их стопам в этом пошли (другие). Им стали следовать в одном из двух случаев:

Либо (те, кто) не отличался природными талантами, способствующими созданию подобных напевов. Тот из (последователей), кто был таковым, обрёл форму, (предназначавшуюся) лишь для исполнения.

Либо (те, кто) выделялся природными дарованиями, позволившими им сделать то, что удалось их (предшественникам), и обогатил их (достижения) благодаря своим врождённым талантам. Им последовали в этом другие, пришедшие впоследствии, и (так) далее передача этого (наследия) от одних (поколений) к другим не прерывалась (длилась) в веках.

Между тем цели обладателей трёх различных намерений объединились. Тот, кто искал покоя и наслаждения, обнаружил, что они достигаются при помощи тех же звуков, подобных им вещей, того, что представляется в речах, с которыми они соединяются, и того, что увеличивает желательные переживания и уменьшает переживания, которых должно избегать, и понял, что если присоедить (73) к звукам и мелодиям, которые дают ему искомое, все остальные вещи, его намерение осуществится полнее - и тогда он соединил вокальные мелодии с речами.

А тот, кто стремился увеличить некоторые переживания или уменьшить другие, вдруг нашёл, что искомое им достижимо посредством вещей, которые доставляют ему удовольствие, и того, что представляют ему звуки и речи, а то, что возникает наиболее законченно и совершенно, и тоже обратил их в вокальные мелодии, соединённые с речами.

Также и тот, кто искал в напевах представлений и помощи речам, заметил, что некоторые переживания возрастают, а другие уменьшаются, помогая воображению и (направляя) внимание (слушателя) на то, о чём говорится, а если, кроме того, услаждающие (слух) звуки сочетаются с речами, он внимает им прилежнее и дольше, (не испытывая при этом) ни скуки, ни раздражения - (тогда) он соединил их с речами и достиг искомого. Так, рассказывают о поэте Алкама бен Аббада, что, когда он обратился к Харису ибн аби Шамр, правителю Гассана, в его нужде, тот внял его речи лишь тогда, когда он сочинил мелодию (к) своим стихам и спел её перед ним - тогда (правитель) удовлетворил его просьбу.

(74) И когда все эти цели объединились, и происходящее с людьми, побудило (их) к (уместному) использованию каждой из них - по радостным или печальным поводам, при развлечении или (в) беседах посредством бытующих речей, те, кто применял их, стали нуждаться в рассмотрении (и изучении) каждой вещи, которую они сделали и(ли) заимствовали от других в каждом (определённом) случае, с тем чтобы достичь искомого наиболее совершенным образом. Когда же возросло число людей и умножились случаи, происходящие (с ними), увеличилось (и число) созерцающих и изучающих (это искусство), ему были посвящены дары в виде богатств, щедрот, и возрасло (число) соперничающих в нём и похваляющихся им. Один бывает лишён того,

чем в избытке наделён другой, или последний восполняет то, чего не доставало первому, и так до тех пор, пока (искусство) не станет совершенным или не приблизится к совершенству.

* * *

(Возникновение искусственных инструментов)

Когда эти мелодии имитировались и сопровождались другими звуками, звучащими из всех прочих тел, они становились богаче, великолепнее, красивее и приятнее по звучанию, и лучше запоминались (в их) последовательности и строении. (Поэтому исполнители) стали вместе с тем и в дальнейшем искать подобные и равные им по звучанию (мелодии) на всех других телах, производящих звуки. Они исследовали, в каком месте извлекаются звуки (75) мелодий, наиболее распространённых и сохранившихся у них, нашли их позиции, дали им названия и работали над ними, затем, (благодаря) их врожденным способностям (характеру), они продолжали изучать те тела, будь они естественными или искусственными, которые наиболее полно давали им эте звуки. И всякий раз, отыскав (какой-либо) (верный) путь, впоследствии замечали в нём недостаток, и исследовали, они сами и их последователи, как избежать этого недостатка до тех пор, пока не возник уд и все прочие инструменты. (Так,) усовершенствовалось практическое искусство музыки и установился вопрос мелодий, и стало ясно, какие из тех мелодий и звуков естественные для человека, а какие - неестественные. Я имею в виду то, какие из них - благозвучные, а какие - неблагозвучные. Точно также и на инструментах - (постепенно) выяснилось, (какие из них) наиболее совершенные, (а какие) - наиболее недостаточные.

Среди благозвучий есть более благозвучные и менее благозвучные и так вплоть до совершенно неблагозвучных. Совершенные благозвучия подобны обычной пище, а менее (совершенные) редким блюдам - (равным образом) в мелодиях, и на инструментах.

А то, что совершенно неестественно, это, например, преувеличенно высокие звучности, которые человек не в состоянии переносить, и инструменты, приготовленные (предназначенные) для их (извлечения), (однако) они используются в человеческих делах. Так, некоторых из них подобны лекарствам и используются в (76) человеческих делах так же, как лекарства по отношению к телу (больного). Другие из них подобны ядам, и используются так же, как они, например, губительные и оглушающие звучности и военные инструменты - колокола (джаладжил), которые велели употреблять некоторые цари Египта минувшего времени, и, например, инструменты, которые использовались раньше византийскими царями, и как люди, издававшие (специальные) возгласы (при нападении) во время войн, которых (как упоминалось) использовали персидские правители.

Некоторые из них неблагозвучны, но если сочетать их с чем-либо более (совершенным), они становятся благозвучными. Так возникли практические искусства музыки, которые мы определили прежде.

Если после этого рассмотреть некоторые инструменты, то мы найдём возможным извлечение на них звуков, композиций и напевов отличных от того, что могло быть извлечено (голосом) (77) человека. Среди тех вещей, которые они дают, лишь некоторые звуки приятны и изысканны по звучанию, и они естественны постольку, поскольку подобны (звукам человеческого голоса). (Музыканты) не посчитали (должным) оставить их, а сочиняли их способом, который был возможен (только) на них, а так как подражание (этому способу) было невозможны в вокальных мелодиях, то возникали мелодии, звучащие на инструментах и не сопровождаемые голосом, как, например, многие древние хорасанские и персидские дауашины. И они использовались в качестве увеличения, сопровождения и поддержки вокальных мелодий. Поэтому они так или иначе подражали вокальным мелодиям.

Здесь также существуют другие искусства, относящиеся к тем, которые мы упомянули. Это - искусство игры на даффах, таблах, санджах, искусство сопровождения хлопаньем (в ладоши), искусство танца (78) и искусство пляски. И

действительно, все они следуют тому другому (искусству), и посредством всех их стремятся подражать ему, однако они менее совершенны, чем искусство (пения) и также отличаются друг от друга по степени совершенства.

Наиболее недостаточно искусство пляски (зафн), ведь при движении плечами, конечностями и головами возникает только движение, а движение предшествует любому удару (кар) и акценту (накр), (в свою очередь) акцент, удар, толчок, столкновение (мусакка) являются окончанием движения, как будто (в движениях пляски) ищется приведение в движение и ударение, и от них возникают звуки. Однако степень, с которой осуществляется движение такова, что оно достигает предела, не встретив (сопротивления) ударяемого (инструмента), и прерывается, не последуемая акцентом или ударом. Её завершение заменяет место акцента и удара. Поскольку же время между окончанием предшествующего и началом последующего движения равно (времени) между двумя ударами, в них возможно исчисление ритмических единиц и поэтому они подражают акценту и ритму, (хотя) в них присутствуют только движения и их окончания, а также длительности равные ритмическим длительностям звуков.

(79) А что касается хлопанья, танца, игры на даффах, курradже и санджах (ударные инструменты), все они (в действительности) похожи, и они превосходят пляску с помощью голоса, возникающего при окончании движения, (хотя) им не достаёт протяжённости и задержки голоса, при которых немузыкальный звук становится музыкальным.

А что касается удов, танбуров, мизафов, рабабов, мизмаров и подобных им инструментов, то они превосходят (ударные инструменты) протянутостью их звука. Так, (возникающие) на них движения, которые предшествуют акценту и удару, подобны (движениям) пляски, их звуки подобны (звукам) хлопанья, но они превосходят их протянутостью их голосов, несмотря на то, что они (всё равно) несовершенны по отношению к звукам (человеческого) голоса.

(Среди того, что перечислено,) нет более совершенного, чем (мелодии), возникающие в человеческом голосе, а они объединяют большую часть свойств звуков, (80) а всё остальное, что имеется в звуках инструментов, недостаточно по сравнению с ними, все они являются увеличениями, расширениями, украшениями, подражаниями и охранителями звуков вокальных мелодий.

Среди инструментов, имитирующих (человеческий) голос и следующих им больше других, рабаб и роды мизмаров, затем уды, мизафы и тому подобное, а также все остальные (виды), которые мы упомянули, вплоть до пляски, пляска же - самое недостаточное искусство, посредством которого подражают мелодиям, и наименьшая вещь, участвующая в них. Это - движение, которое предшествует удару, а окончание движения заменяет место удара или звукоизвлечения.

Посредством акцента даффов и подобных им (инструментов) подражают мелодиям только в ударе и звукоизвлечении, а с помощью удов имитируют (человеческий голос) протяжённостью и вибрацией звуков, протянутых в (вокальных мелодиях). А что касается мизмаров, рабабов и др. (инструментов), то они подражают звукам голоса (посредством) более совершенного следования им и подражания свойствам звуков (человеческого) голоса - воздействующим тонам. Что же касается (инструментов) в целом, то (по качеству подражания голосу) нет равных рабабу, сурнаю и подобных им.

* * *

(Обучение и практическая тренировка)

Мы уже разъяснили, как естественным образом возникло это искусство и как оно развивалось до тех пор, пока не достигло совершенства (81). Что же касается появления его у человека в (процессе) обучения, то практические стороны (искусства) возникают (у него) в первую очередь, так как человек, приводя в движение органы, с помощью которых он извлекает (звуки), и исполняя мелодии чувственно воспринимаемыми, подражает тому, что ранее в совершенстве обрела его форма (исполнения), осуществляя её действия самым лучшим образом, и продолжает подражать и следовать в его

исполнении тому, что слышит или видит, так что если увиденное или услышанное им станет воображаемым, и его органы будут способны перемещаться так, чтобы производить или создавать в восприятии то, что он вообразил, то после этого он (уже) не будет нуждаться в том, чтобы увидеть или услышать (то, что отразил в музыке). Если же он уже достиг (определённого) мастерства и способности быстрого осуществления (замысла), только в том случае, если постоянно занимался им до тех пор, пока не натренировал (слух и память), то тогда он обладает этой формой, либо в совершенстве, либо в той степени, какую свойственно достичь его натуре. А представление её у него, таким образом, возникает вместе с постоянными занятиями этим делом, и поэтому эта сторона представлений становится неотделимой от подготовленности (музыканта) к (исполнению).

А что касается формы сочинения мелодии, то она появляется при постоянном прослушивании различных мелодий, сопоставлении их и внимательном рассмотрении положений звуков в каждой мелодии, с помощью которого изучается каждый вопрос (сочинительства). Это не перестаёт повторяться у (музыканта) до тех пор, пока он не достигнет способности сочинения мелодий (подобных тем, которые он прослушал) - это напоминает то, чему учат другие практические искусства, как, например, риторика, секретарское дело и подобные им.

* * *

(82) (Понятие наука и его значение)

Так как мы уже достаточно рассказали о практическом искусстве музыки, в связи с целью, которая здесь поставлена, то сейчас мы перейдём к краткому изложению вопроса теоретического искусства музыки. Начнём с положения, на котором мы остановились. Так, выше мы сказали, что каждое искусство есть форма, которая мыслит одним из тех способов, которые мы там перечислили. Формы, которые мыслят, бывают действующими и недействующими. Недействующую (форму) назовём знающей, и каждое теоретическое искусство, если оно мыслит, будет знающим.

Понятие *"ʻилм"* может иметь разные значения. Все они уже перечислялись в других искусствах. Мы используем это название в различных случаях, указывая на разные (его) значения, и обосновывая надлежащее значение в каждом (конкретном) случае. Лишь опасение затянуть разговор о том, что не принесет никакой пользы в этой книге, удерживает нас от их перечисления здесь. Однако, мы разъясним смысл того, что подразумеваем здесь под словом "ʻилм" и под словом "ʻалим", не касаясь остальных их значений.

Я утверждаю, что "ʻилм" - "знание" (заключается) в нашем постижении того, что вещь есть некое бытие (сущее) и причина её (бытия), и что она не может существовать сама по себе, вне нашего постижения. Затем следуют другие условия и вопросы (положения) ("шараит", "умур"), которые обобщены в книге "Доказательство" из искусства логики ("Вторая Аналитика" Аристотеля). (83) К числу значений этого (понятия) относится всё, что способствует достижению (знания) и того, без чего это знание не состоится. Одними из этих вещей являются определения, описания и доказательства и, в целом, следование от концов к началам и прочее, чему посвящена эта книга. А под "алимом"- "учёным" мы подразумеваем того, кто обладает этим знанием.

* * *

(Теоретические учения)

Мы утверждаем теперь, что теоретическое искусство музыки - это умопостигающая форма, знающая о мелодиях и их следствиях на основе предшествующих достоверных представлений, имевшихся в душе.

Под выражением "их следствия" мы имеем в виду присущие им собственные акциденции (ал-'аʻрад аз-затийа) и не нуждаемся в прямом упоминании звуков и вещей, посредством которых соединяются мелодии, поскольку они подразумевались в нашем слове "наука" (знание). Ведь то, с помощью чего они соединяются - это одна из причин

их бытия, а их цели не являются причинами их бытия, (и) поэтому нам следует открыто назвать их.

Достоверные представления, которые мы упомянули, это - представления первооснов и начал, из которых вытекает эта наука, ибо она может возникнуть только на основе того, познание чего предшествовало. Ясно также, какое значение мы имеем в виду здесь под выражением “умопостигающая форма” (84), а именно то, что форма сама по себе есть актуальное мышление (нуткун би-л-фи‘л - “мышление в действии”), не в смысле действования или представления своей идеи в процессе действия, но в смысле первого совершенства (ал-камал ал-’аввал), а это то, что совершает особое (для него) действие, когда пожелает (этого), а именно - передачу описаний того, что он уже представил в своём уме, созерцание того, познание чего он ещё не завершил или усомнился в нём, и выведение (изучение) того, что он не имел.

А наше выражение “знающая (форма)” может означать у нас того, (чьё познание возникло так, как мы сказали выше). Мы имеем в виду того, кто обладает стремлением и способностью (подготовленностью) изучать по собственному побуждению то, чему его не учили, до тех пор пока он таким образом не достигнет знания. И мы подразумевали под этим (выражением) оба значения, поскольку обладатель этой формы (должен) обрести достоверные положения и потенции, с помощью которых он сможет изучить (вывести) то, чего он не (знает) посредством того, что знает (о них). Ибо теоретические искусства содержат положения, (актуальное) познание которых в действии необходимо тому, кто намеревается заниматься этими искусствами, и положения, познание которых не обязательно должно быть у него актуальным, однако ему (необходимо) иметь потенцию извлечения пользы из того, что он уже знал путём их дедукции (изучения) (тогда), когда он (этого) пожелает.

Действие этой формы у того, кто обрёл познание, (заключается) в том, чтобы он вызвал их в своём уме (памяти) (85), поколебался в них и припомнил то, от чего он отклонился. У того же, кто не обрёл его (познания), (оно заключается) в его дедукции. Это - действие, которое по меньшей мере должно быть присуще обладателю этой формы. Что же касается действия, превышающего его, то (оно заключается в том,) чтобы он был способен объяснить другому то, в чём он убеждён.

Мелодии, как сказано выше, бывают двух родов. Это искусство рассматривает оба рода. Один из них, как говорилось, относится к другому либо как род (джинс), либо как его праматерия (шибху л-мадда). То, из чего соединяются мелодии, бывает первичным, вторичным и так до тех пор, пока не будет достигнуто то, от чего при составлении возникает мелодия.

Мелодия (подобна) касыде (стихотворной поэме) и стиху, ибо буквы - первое, из чего соединяются эти (последние), затем (следуют) слоги (ал-’асбаб), далее стопы (ал-’аутад - колышки, столбы), потом словосочетания из слогов и стоп (ал-мураккаба - составные, составленные), далее части (86) полустиший (’аджза’у л-масари‘), полустишия (ал-масари‘) и бейты. Также и мелодии - то, из чего они соединяются, бывает первичным, вторичным и так до тех пор, пока не будет достигнуто то, что относится к мелодии так же, как бейт к касыде. А то, что относится к мелодиям как буквы к стихам, есть звуки (ан-нагм). Под звуками я имею в виду звучности разнообразной высоты, которые кажутся протянутыми.

Все остальное, что (расположено) между звуками и мелодиями, здесь не разъясняется. Каждая из этих вещей принимается за предмет этого искусства, рассматриваются его следствия, затем переходят к (вещам) вторичным по отношению к нему, и рассматриваются их следствия до тех пор, пока не исчерпают их, и, наконец, рассматриваются мелодии и их следствия, так как это делается в искусстве стихосложения (сина‘ату уазни ш-ши‘р).

Звуки, мелодии и их следствия могут быть исследованы сами по себе, не готовыми к восприятию, а могут рассматриваться предрасположенными к восприятию. Мы утверждаем, что в этом искусстве они рассматриваются с точки зрения их предрасположенности к чувственному восприятию человека.

(87) Чувственно воспринимаемые человеком [предметы] бывают естественными и неестественными для него. Естественные [предметы] чувственного восприятия (ощущения) - те, при восприятии которых возникает чувство особого совершенства, сопровождаемое наслаждением. А неестественные - те, при восприятии которых, возникает чувство неполноты, которое влечёт за собой неприятие, [поскольку] полнота (совершенство) ощущения - это то, что способствует наслаждению, а неполнота (несовершенство) - то, что вызывает неприятие (причиняет боль). Естественность для восприятия - наилучшее состояние бытия, присущего чувственно воспринимаемому [предмету]. [поэтому] Эти [предметы] рассматриваются с точки зрения предрасположенности к восприятию их человеком и с точки зрения их естественности или неестественности для него.

Среди искусств есть такие, которые рассматривают каждый из двух противоположных предметов одинаково. Так, например, искусство чисел (сина‘ату л-’а‘дад -арифметика) рассматривает чётное и нечётное [числа] (аз-заудж уа л-фард - также - пара и единица) в равной мере, не исследуя нечётное [число] больше, чем чётное. Среди них есть и такие, которые исследуют один из противоположных предметов в первую очередь, а другой во вторую очередь.

Это искусство в целом рассматривает звучности [ал-масму‘ат], которые являются естественными для человека, и звучности, которые неестественны [для него], и в первую очередь только то, что является естественным, а во вторую - то, что неестественно, подобно тому, как в физике [ал-‘илм ат-таби‘ий], рассматриваются субстанции [ал-мауджудат] и естественные для тел акциденции [ал-’а‘рад] в первую очередь, а неестественные для них - во вторую.

(88) Единичные сущности субстанций [’ашхас ал-мауджудат], которые являются предметом этого искусства, могут существовать в природе, а могут возникать в искусстве, однако для того, кто занимается этим искусством, безразлично, каково их бытие, является ли оно природным или искусственным, как это имеет место в арифметике и геометрии [ал-хандаса], сущности субстанций которых могут возникать в искусстве, а могут существовать в природе, однако геометр не заботится о том, каким образом возникает их бытие.

Так же и многие вещи, которые изучает физик, могут существовать в природе, а могут возникать в искусстве, однако он не рассматривает их как существующие в искусстве. Пример тому здоровье и болезнь. Если врач принимает их в качестве искусственных (производных) субстанций, то физик рассматривает их как существуюшие естественным образом.

Что касается наук обучения, то они не рассматривают предметы ни как возникающие в искусстве, ни как существующие в природе, но безотносительно того, каким образом возникает их бытие, однако большинство единичных сущностей предметов этой науки являются [объектами] искусства и почти не (89) существуют в природе. Утверждение же пифагорейцев [Али Фисагурс] о том, что звёзды и созвездия при движении производят гармоничные звуки [нагмату талифийату - слаженные звуки], является ложным. В физике пришли к выводу о том, что то, о чём они говорили, невозможно, и что небеса, звёзды и созвездия при движении не могут производить звуки [’асуат].

А поскольку большая часть того, что (излагается) здесь, существует в искусстве, (а) не в природе, то принято считать, что это искусство и теоретическое, и практическое - по причине общего названия этого искусства с практическим искусством музыки. Это так только в том смысле, в каком о геометрии говорят, что она - научная и практическая, не так как говорят о медицине, и если цель науки геометрических тел не в том, чтобы осуществляться практически, то среди положений геометрии есть такие, которые работают в других искусствах, и многие из них также называются геометрическими. Также в том, что является положением для этой науки происходит, что их сущности действуют в других искусствах, и они также обозначены именем этого искусства. Что же касается науки необходимой для (практической (работы), то она

отличается от теоретической науки, ибо она неотделима от подготовленности, благодаря которой возникает действие, как это (происходит) в науке астрологии, науке столярного дела, и во всех познаниях о практических искусствах. Это, таким образом, наука и практика акцидентально (по случайному качеству), а не по существу (субстанционально).

(90) Что касается причин, которые имеются в этом искусстве, то они восходят только к формальным причинам, указывающим на то, "что есть вещь", из родов четырёх причин, которые перечислены во "Второй Аналитике", поскольку средние члены во всём, что доказывается здесь, дают возможность получить (такие) положения предметов, бытие которых следует за бытием искомых (целей). Примеры этого, вероятно, приняты в некоторых теоретических науках двумя способами. Одним способом восходят от четырёх причин к действующей, а другим следуют к указанию на то, "что есть вещь".

Однако, поскольку в науках обучений не могут быть использованы действующие причины, ни в том смысле, в каком неопытный в этой науке может считать её наукой и практикой (одновременно), ни в том, в каком тот, кто не глубоко исследовал взгляд на многие причины, сложившийся в учебной астрономии, может считать, что (астрономические вопросы) (и) есть действующие причины (этой науки), как, например, причины затмений, восходов и заходов светил, их возвращений и пребываний и тому подобное. (91) Эти вопросы, (однако,) также не являются действующими причинами в этой науке.

Что касается причин, восходящих к тем, которые называются необходимыми, а именно - материальным, то могут предположить, что они имеются в этой науке в (том) смысле, в каком их можно рассматривать в геометрии и арифметике, ибо положение в геометрии (вещей), из которых составляется куб в шаре или геометрическое тело, имеющее двенадцать оснований в шаре, подобно положению тех, которые считаются материей (субстратом) этой науки.

И также то, из чего составляется целое число в арифметике, части границ, например, части радиуса, части границ квадрата и тому подобное, затем части силлогизмов, которые [имеются] в искусстве логики, части касыд и части одного бейта в искусстве стихосложения, однако они подобны формальным [причинам].

А "что есть вещь" (в этой науке) подразделяется на части и состоит из частей не в том смысле, в каком подразделяются тела и существующие предметы, имеющие материю, на (части) материи, но в том, в каком (части) геометрии и арифметики рассматриваются в качестве действующих причин и целей этих искусств. Также обстоит дело и в этом искусстве.

Здесь мы ограничимся тем, что сказали о причинах этого искусства, а глубокое изучение всего того, что мы упомянули, (имеется) в других искусствах.

* * *

(Опыт и основы доказательств)

Перейдём теперь к первоосновам этого искусства и скажем, что:

достоверные первоосновы доказательств в каждом искусстве возникают в душе при восприятии (единичных) субстанций их частей, согласно тому, что разъяснено в "Последней Аналитике". Среди них есть те, что довольствуются ощущением немногих их субстанций, и те, которые нуждаются в ощущении большего (числа) субстанций. Каждая из этих (первооснов), после того как они чувственно воспринимаются и воображаются, подвергается действию, особенно присущему разуму, а именно, отделению каждого из них от другого и составлению их. (Разум) обладает также (93) естественной потенцией суждения (об) их составных частях и получения достоверного знания о том, что должно быть удостоверено.

Ясно также, что в его суждении о них он не ограничивается лишь тем, что поступает к нему от ощущения, а если бы это было так, то достоверное знание не возникло бы, так как ощущение не может судить о вещи и о её совокупности достоверным

суждением, как оно определено в "Аналитике", напротив, убеждение есть действие, особенно присущее разуму, которое выполняет его в вопросах, возникающих от ощущений. В некоторых вещах разум в состоянии удостовериться сразу же, при их (первоначальном) восприятии, а в других он способен на это тогда, когда ощущения повторяются много раз и в большинстве предметов (объектов ощущения) - эти случаи отличаются друг от друга.

Это достоверное знание относительно вещи разум получает не посредством её выбора и в любое время, когда пожелает, но посредством естественной потенции, которой он обладает. Когда он способен на достоверное суждение о том, к чему пришёл от ощущения, он убеждается, а когда он не способен на это, вещь, возникающая в душе, остаётся в том положении, которого достиг разум, (будучи) уверен в этом.

Самая крайняя степень предположения - та, в которой разум не достиг (ещё) уверенности в суждении (94) восприятия. Некоторые субстанции воспринимаются человеком с самого его рождения или в пору его развития, и тогда это воспринимаемое достигает степени существующей (уверенности) разума в (том, что возникло) посредством ощущения. Бывает и так, что разум способен на особое (для него) действие относительно этой вещи, вне сознательного участия самого человека, и эта (способность) возрастает вместе с развитием интеллекта, и если человек вмесете с тем достигает того, что осознаёт происходящее в его уме, то тогда он обнаруживает в нем известные вопросы, в которых он уже удостоверился, не чувствуя (ни того), как они возникли в нём, (ни того), когда они возникли, и поэтому их считают подобными внушению и врождённой интуиции, возникающих (у человека) от природы с начала его бытия.

А некоторые вещи (при их восприятии) требуют опоры на ощущение после его завершения. Среди них (есть) те, которым может хватить опоры на их ощущение один раз, и разум выполняет в нём его особое действие. И среди них есть те, в которых разуму не достаточно ощущения ни один и ни два раза, но потребуется его неоднократное восприятие, либо в одной вещи, либо в различных вещах, и тогда (95) разум произведёт из них посылки (мукаддимат) достоверные либо абсолютным образом, либо по преимуществу. Поистине, первоосновы необходимых положений достоверны при убеждении разума (в том), что их предикат действителен для всех их положений, согласно условиям, о которых говорится в "Последней Аналитике".

Первоосновы в положениях, существующих по преимуществу - (те,) в которых разум убеждён, что их предикат действителен для большинства их положений наиболее часто или для всех их положений наиболее часто. Это суждение - не есть суждение посредством преобладающего мнения, ибо преобладающее мнение - это убеждение, при котором то, в чём убеждены может быть иным, а при убеждении относительно того, что существует по преимуществу, то, в чём убеждены, не может быть иным.

Опора восприятия на множество вещей и неоднократное число раз для того, чтобы разум в том, к чему пришёл от ощущения, осуществил его особое действие до тех пор, пока не удостоверится в этих двух сторонах, называется опытом. (96) (Опыт) подобен индукции, но не тождественнен ей, так как индукция (возникает) тогда, когда в том, что пришло от ощущения, нет действия, особенно свойственного разуму, а опыт - это то, при помощи чего разум ведёт от ощущения к умопостижению, совершая его особое действие до тех пор, пока не достигнет достоверного знания. И поэтому вещи, которые случаются благодаря опыту, становятся первоосновами доказательств, а те, что возникают при помощи индукции, не являются первоосновами доказательств. Поэтому Аристотель говорит во (многих) местах: "Поистине, ощущение используется в основах доказательств", имея в виду под этим то, что соответствует этой стороне.

Среди искусств и наук (есть) такие, чьи первоосновы обретаются с самого рождения и развития (человека) посредством ощущения или ощущений, на которые (человек) не полагался (сознательно). Это такие (ощущения), которые называются естественными познаниями, распространёнными и общепринятыми науками (знаниями). Среди

(искусств и наук) (есть и) такие, некоторые первоосновы которых являются (общепринятыми), а некоторые доказаны в других науках. И среди них (есть) те, некоторые первоосновы которых подобны первому (виду первооснов), некоторые - второму, а другие возникают благодаря опыту так, как мы кратко изложили. Основы теоретического искусства музыки (97) имеют это свойство: некоторые из них общепринятые знания, (возникающие) естественным образом, некоторые - вопросы, доказанные в других искусствах, а некоторые возникают благодаря опыту.

Поскольку большинство общепринятых знаний в каждом искусстве настолько очевидны, что нет нужды ни в их запоминании, ни в выпуске книг о них, при этом каждое из них используется в (тех) положениях, в которых это необходимо, мы придерживаемся относительно общепринятых знаний в этом искусстве этого метода. А что касается основ (этого искусства), доказанных в других искусствах, то нам не ясно в этом месте ни то, сколько их, ни то, из какого искусства необходимо их заимствовать, и поэтому нам следует отложить (их рассмотрение), и мы переходим к разговору о третьем роде их основ, которые возникают при помощи опыта. (Когда же) прояснится этот (род основ), станет ясно и то, сколько основ входит во второй род, и то, из какого искусства следует их заимствовать. И мы говорим:

Поистине, существующие предметы бывают естественными, существующими благодаря искусству, и имеющимися по другим причинам. Единичные субстанции предметов искусства музыки могут быть явлениями природы или искусства, однако то, что имеется по природе или менее значительно этого (другого), или совсем не ощутимо, или степень ощутимого в них такова, что (на основе) их не возникает опыт. Что касается их искусственных предметов, то очевидно, что (98) они совершенно не отличаются от того, что естественно для человека, их испытание и внимательное рассмотрение возможны, но не возможно, чтобы опыт набирался без них.

Предельные первоосновы достижимы только при помощи восприятия и опыта. Не может быть опыта в восприятии того, что может существовать в нём по природе. И, наоборот, опыт может собираться, быть достоверным, пополняться и давать нам полную и совершенную совокупность (всех) опытных основ, так что для нас не будет исключением что-либо из них в восприятии их сущностей, существующих благодаря искусству, даже если они достигают полноты в своих субстанциях и в их числе, даже если от восприятия существующих предметов искусства уклонится что-либо естественное для человека изначально. Это (восприятие) будет возможным (лишь) тогда, когда возникнут формы, которые составляют их и производят их воспринимаемыми и законченными, а опыт будет возможен (действительно) после того, как (все это) будет достигнуто. (Из этого) с необходимостью следует, что практическое искусство музыки должно значительно предшествовать теоретическому искусству музыки по (во) времени.

(99) Уже выяснилось, что этот вопрос предстаёт в различиях мнений широкой публики и тех, у кого есть осведомлённость и жизненный опыт, из тех, кто овладел какими-либо науками. Причина мнения (первых) та, что в мудрости и науках, которые относятся к ней, утверждается, что они охватывают (все предметы), и что владеющие ими всё знают, поэтому они считают, что мудрец - первый, кто изобрёл практические искусства и передал (знание) о них широкой публике не в силу правильности его действий и превосходного выполнения работы, но благодаря его прекрасному пониманию и способности постичь все вещи. Это мнение совершенно неверно.

В обобщении этого (вопроса) здесь нет надобности, необходимая же часть его уже разъяснялась, а именно то, что теоретическое искусство музыки следует за практическим искусством со значительным промежутком во времени, и что оно открыто в последнюю (очередь), после того как сформировалось практическое искусство музыки, завершены и извлечены мелодии, которые являются совершенно естественными для человека воспринимаемыми (звучностями). Кроме того разъяснилось, каков путь к важнейшим основам этого искусства, и откуда следует начать их изыскание.

* * *

(100) (Тип учёного в теоретическом искусстве)

Так как опыт возникает при многократном восприятии многих единичных субстанций, всех или большинства из них, необходимо, чтобы рассматривающий это искусство обладал приобретённой или природной способностью ощущать с помощью них то, что естественно для человека, и что неестественно, что из (этого) более естественно для него, а что менее (естественно), и внимательно рассматривал мелодии одну за другой, слушал их, все или большинство их, и выделял среди них то, что естественно, и то, что неестественно, то, что более естественно, и то, что менее естественно, либо обладал знанием того, что является распространенным у (музыкантов) практического искусства и одобрено слухом как естественное или неестественное. Что же касается того, необходимо ли теоретику (этого искусства) практически владеть формой сочинения или формой исполнения мелодий, то это не обязательно.

Ситуация в этом искусстве подобна ситуации в науках, большинство основ которых достигаются навыком восприятия, например, в астрономии, оптике, медицине. Искусство врачевания многое заимствует из основ физики, а многое заимствует из опыта восприятий, например, то, что достигает с помощью опыта, анатомирования и испытания отдельных лекарств (101). Подобным образом многое из основ астрономии проистекает для рассматривающего его из восприятия при наблюдениях с помощью (специальных) приборов.

И также рассматривающий искусство астрономии и медицины не обязательно собственноручно берётся за анатомирование и наблюдение, но ограничивается тем, что анатомируют в его присутствии, а он наблюдает за этим и свидетельствует о том, что обнаруживается в (процессе наблюдения). Теоретику этого искусства также не обязательно самому браться за использование музыкальных инструментов, но достаточно (и лучше), чтобы их использовал кто-то другой, а он слушал бы это и оценивал. А если ему не удалось это из-за отсутствия того, кто исполнил бы (это) при нём, с тем чтобы он воспринял это, или по причине неспособности его слуха к восприятию многого из этого, то он уподобляется теоретику медицины и астрономии, когда ему не удаётся, чтобы анатомировали или производили наблюдение в его присутствии, а он видел бы это своими глазами, либо из-за недостатка в том, кто исполнил бы это, либо из-за отсутствия инструментов, либо из-за его неспособности воспринять это, то тогда он заимствует то, что распространено у того, кто исполняет или воспринимает это. Это подобно тому, как поступает Аристотель во многих вопросах животных и растений в физике и многие врачи в медицине - они используют то, что распространено у тех, кто производит анатомирование, и у тех, кто испытывает лекарства. Также поступают и те, кто занимается астрономией - они говорят о ней на (основе) наблюдений своих предшественников.

Также случается тогда, когда (теоретику) не удаётся воспринять единичные субстанции (этого искусства), подобно многим (102) наукам, чьи первоосновы доказаны в других искусствах, тогда учёный этой науки заимствует их так, как они разъяснены в тех искусствах, и если ему требуется их доказательство, он препоручает (передаёт) его учёным тех искусств, как поступает астроном в раскрытии причин различных движений, которые обнаруживаются у созвездий при наблюдениях. Действительно, он может предоставить такие причины, как, например, орбиты, центры (которых) находятся за пределами центра вселенной и звезды орбит, когда предположит, что движения созвездий заключены в них самих. Он не может выяснить эти (причины) в астрологии, но он принимает их в качестве предпосылок у учёных естествознания и, когда требуются их доказательства, передаёт его физике. Также и практическое искусство музыки. Мелодии естественные и неестественные для человека различаются в нём, (будучи) воспринимаемы теми, кто практикует это искусство, а теоретик принимает их - относительно того, что естественно, и что неестественно, предпосылками от тех (практиков), и если требуется произвести их слышимыми, он

поручает (это) им, и это не преуменьшает его знания, также как не преуменьшаются знания теоретиков (в других искусствах).

Стало ясно, что большинство древних, которым приписывается мастерство в этой науке, не (103) обладали натренированным слухом относительно всего того, что является естественным для человека в звуках и мелодиях. Так, учёный Птолемей, упомянул в своей книге о музыке, что он не воспринимает большинства созвучий, и (что) если он захочет проверить их, то прикажет натренированному искусному музыканту испытать их для него. Далее Фемистий известный (своим) мастерством в философии, один из великих учеников Аристотеля и последователей его учения*, высказался таким образом: "Из того, что я почерпнул путём обучения, я знаю, что звук, называемый ал-мафруда (просламбаномен) созвучен тому, который называется ал-вуста (меса), хотя я не воспринимаю их созвучности из-за недостаточной натренированности в этой области." (104) Ал-мафруда - это звук мутлак ал-бамм на уде, а ал-вуста - саббаба ал-масна, их созвучие является наибольшим из созвучий, и редко когда человек не воспринимает их созвучности. Фемистий сообщает, что он не ощущает их созвучности, несмотря на то, что теоретически знает о (105) ней, и это не умаляет (его заслуг) в теории.

И также, Аристотель сказал в своей "Второй Аналитике", что многие из тех, кто занимается рассмотрением общих понятий, не воспринимают (ощущают) частностей, так как они нуждаются в этом в другой потенции, отличной от потенции знания общих понятий. Пример этому, теоретик музыки - поистине, он может не обладать познанием многого в его науке, относящегося к восприятию, даже если он познал это научным (путём).

Способ, с помощью которого тот, кто не воспринимает это (искусство), достигнет его представления - это путь, с помощью которого представляют то, чему совершенно не свойственно быть воспринимаемым, как, например, душа, разум, первая материя и далее совокупность различных существующих (предметов). Действительно, невозможно ни использовать, ни подвергнуть в них испытанию то, что так или иначе не было бы воображаемым. Однако, поскольку их воображение невозможно с точки зрения восприятия их субстанций, в них придерживаются другого метода, связывающего их с воображением. Это то, что называется методом соответствия и аналогии, который мы кратко изложили в других местах.

(107) ***Глава вторая***
из Введения в искусство музыки

(Мелодии естественные для человека)

Сейчас мы перейдём к уточнению основ (искусства музыки), познаваемых с помощью опыта, и объясним сначала, что представляют собой естественные вещи в отношении звучностей, которые мы здесь рассматриваем.

Естественные положения, присущие вещи по природе, это [положения], присущие ей в целом всегда или большей [частью] и в большинстве случаев. Звучности естественные для человека - это те, с помощью которых достигается совершенство слуха человека, либо всегда и у всех людей, либо у многих из них всегда или в большинстве случаев.

Когда потенции, обладающие восприятиями (идракат), достигают совершенства, за ними следует наслаждение, а если их восприятия возникают неестественным образом, они вызывают страдание.

(108) Поэтому следует считать возникающие (от них) наслаждения показателями того, что естественно для восприятия, а то, что [естественно] для большинства людей или всегда - показателями того, что естественно для человека.

Существующие наслаждения могут следовать за совершенствами не естественным для человека образом, а именно у тех, чьё восприятие не является естественным, как, например, случается с больными, когда потенция, воспринимающая вкус пищи, становится неестественной, и они ощущают сладкое горьким. Точно также, когда потенция слуха того или иного человека от природы не является естественной, он ощущает то, что на самом деле неблагозвучно благозвучным, а то, что благозвучно неблагозвучным, [но] это случается реже.

Из этого ясно, что человеку недостаточно испытать [что-либо] одному, не имея при этом показателей восприятия других [людей], и поэтому ничто из [воспринимаемого им] не будет [считаться] совершенным без свидетельств остальных людей, как это [бывает] в астрономии.

Что касается людей, восприятие которых благозвучного и неблагозвучного следует считать естественным для человека, то это жители [стран, расположенных] (109) выше пятнадцатого и около сорок пятого градусов [северной] широты, и особенно население [территории], входящей в арабскую империю, с 1200 г. до н.э. (финикийская цивилизация) и далее, вплоть до сорокового года [в правлении] Александра [Македонского] (356–323 до н.э.), а также те, кто отклоняется к востоку и западу от этих регионов. К ним примыкают жители византийской империи. И действительно, это народы, жизнь, образ действий и пропитание которых являются естественными.

А что касается проживающих за пределами [этих регионов] к югу, как, например, негры и суданцы, и к северу, как кочевые тюркские племена на востоке и многие славянские племена на западе, то они явно отходят от того, что является естественным для человека в большинстве [случаев], и особенно те из них, кто углубился на север (продвинулся вглубь севера).

(110) А народы, физическое строение, пропитание и образ жизни которых являются нормальными, могут в большинстве своём наблюдать различные мелодии и инструменты, которыми обладает каждый из них, для их объединения сегодня в одном государстве, поскольку арабская империя охватывает в наше время всех обитателей естественных регионов, за исключением чисто греческих, византийских стран и тех, что [расположены] рядом с ними. О состоянии их [музыкального искусства] также можно узнать через их соседей и многих выходцев из Греции и Византии в арабской империи, которые доносят до нас сведения о них, а [также] книги древних греков о теоретическом (искусстве) музыки.

* * *

(157) (Твёрдые и мягкие тетрахорды)

Как стало ясно из обсуждения этих тетрахордов, среди них есть такие, чьи интервалы равные, например, [тетрахорды] восьмого [вида], и среди них есть такие, чьи интервалы неравные, например, [тетраходы] остальных [видов][1].

(158) Среди них равные имеют один порядок [2], а что касается неравных, то их порядок может быть различным. Среди неравных есть такие, у которых все интервалы неравные, и такие, два из которых являются равными. И только два из них являются равными, ибо возможны в них только два порядка.

Первый из двух [порядков] тот, в котором большие интервалы расположены с краю [тетрахорда] [3], второй тот, в котором большие интервалы расположены в середине.

А что касается всех неравных [тетрахордов], то в них возможны три порядка. Первый из них тот, в котором больший [интервал] из трёх находится на одном из (159) двух краёв [тетрахорда], меньший из них на другом краю, а средний - в середине. Второй тот, в котором больший из двух [интервалов] находится на одном из двух краёв, меньший в середине, а средний - на другом краю. Третий тот, в котором больший [интервал] находится в середине [4]. Каждый из них начинается либо с низкой [стороны тетрахорда], либо с высокой [5].

О порядке, который мы установили в неравномерных [тетрахордах]:

Что касается первого [порядка], то действительно [первый интервал] больше последнего и не меньше среднего, однако он либо больше его, либо равен ему [6]. Средний [интервал] не меньше последнего, однако либо больше его, либо равен ему.

(160) Среди них совокупность среднего и последнего [интервала] либо больше первого, либо [...] не больше первого, однако либо равна ему, либо меньше его.

Совокупность среднего [интервала] из них и последнего меньше [первого], ибо они отличаются в малом, и среди них те, которым недостаёт его четверти и среди них те, которые не меньше его четверти, однако либо равны ей, либо больше его четверти и меньше его половины, и либо больше его половины и меньше целого [7].

Если мы сравним между собой мелодии, сделанные из звуков тетрахордов, в которых совокупность их среднего [интервала] и их последнего больше их первого [интервала], с теми, в которых совокупность их среднего и их последнего [интервала] не больше их первого, мы найдём [первые] мелодии более устойчивого воздействия, более сильного благозвучия [8] и более естественными для человека. И мы назовём тетрахорды, которые являются твёрдыми, действительно, "твёрдыми тетрахордами", а другие роды "мягкими родами". А те из них, которые [являются] неумеренными в мягкости, пусть называются "нарисованными и организованными", а те, которые [являются] средними, пусть называются "окрашенными" из-за чрезмерности в мягкости, когда их воздействие на душу незначительное [9], подобно [тому, что сделано] художником, [который] начинает что-либо, рисует фигуру и организовывает её, после этого раскрашивает, без того чтобы покрыть украшением [10], а после этого придаёт ей совершенство.

(162) Если мы сравним между собой твёрдые тетрахорды, то найдём первый самым сильным из них, затем второй, затем равномерный. Если мы внимательно рассмотрим увеличение первого [интервала] и уменьшение следующих двух [11], то найдём, что мелодии мало растягиваются, хотя и достигают того, что совершенно отходят от благозвучия [12]. А если мы возьмём уменьшение первого [интервала] и увеличение следующих двух, мы найдём, что они увеличиваются так сильно, что достигают [величины] первого [интервала], а если мы перейдём к равномерному, мы найдём, что его сила уменьшается, затем повторяются некоторые тетрахорды, которые были раньше организованными с другой стороны. А если мы внимательно рассмотрим увеличение их слабости, достигающее предела слабости, мы увидим, что они достигают меньшего из последних интервалов, так что [в результате] различие высотных положений их звуков не ощущается [13], два звука становятся одним, их отличие сохраняется только для второго звука, и сохраняется два интервала [14].

(163) Если мы сравним между собой мягкие тетрахорды, мы найдём те, которые более мягкие, те, которые менее мягкие, и те, которые средние. Стало ясно, что родов в целом три: крепкий, окрашенный, организованный [15].

Так как последние интервалы мягких тетрахордов имеют близкие края, некоторые древние называли их "последовательными и сплочёнными" [16]. Так как крепкие имеют удалённые края того, что между их интервалами, их называли поэтому "непоследовательными и разрежёнными" [17]. Древние называли мягкие роды "женственными", они приписывали их женщинам, и называли твёрдые "мужественными" [18].

Комментарии:

1. Речь идет о восьми видах тетрахордов, которые рассматривались в предыдущем параграфе трактата - "Интервальная величина родов при делении" (Введение, Глава вторая). Четыре из них относятся к твердому роду, четыре - к мягкому: структура тетрахордов выражена через условное обозначение октавы числом 144 (Аль-Фараби 1992, 197):

1. 24/144 - 24/144 - 12/144,
2. 24/144 - 18/144 - 18/144,
3. 30/144 - 18/144 - 12/144,
4. 36/144 - 12/144 - 12/144,
5. 44/144 - 8/144 - 8/144,
6. 48/144 - 6/144 - 6/144,
7. 42/144 - 9/144 - 9/144,
8. 20/144 - 20/144 - 20/144.

Здесь Фараби обращает внимание на два типа построения тетрахордов: из равных и неравных интервалов. В первом случае он указывает на восьмой вид тетрахордов, во втором - на все остальные.

Букв. перевод термина "мутафадилат" - "превосходящие", "отличные", т.е. разные по объёму и числовым отношениям. В данном понимании более точно смысл термина передаётся словами "неравные", что и принято нами при переводе. Судя по дальнейшему тексту Фараби, именно они являются основой образования разновидностей тетрахордов, тогда как деление на равные интервалы остаётся лишь теоретической абстракцией.

2. Имеется в виду, что последование равных интервалов внутри кварты бывает только одно, независимо от величины и количества интервалов.

3. "Большие" ('а'зам) возможно перевести также "самые большие, а меньшие ('асгар) далее по тексту - "самые малые".

4. Примеры этих тетрахордов показаны Фараби в последующих разделах (см. "Таблицу чисел, указывающих на тоны тетрахордов").

5. Букв. перевод "низкая и высокая [сторона]" ('аскал уа 'ахадд) как "самый тяжёлый и самый острый" отражает образное восприятие звуковысотности у арабов: низкий звук ассоциируется с тяжёлым, а высокий - с острым. Оригинальные термины имеют сравнительно-превосходную степень, но в предложении выступают в качестве существительного или прилагательного. Это позволяет нам переводить их как "низкий и высокий" или "низкость и высокость". Возможно, что эта грамматическая форма имела специальное значение в научном языке Фараби.

6. "Первым интервалом" (бу'д 'аввал) Фараби называет больший интервал в тетрахорде, так как он считается первым в последовательности, а "последним" - меньший.

7. Различные структуры тетрахордов представлены в виде неравенства суммы двух интервалов по отношению к третьему:

$$a + b < c; a + b < c/4; a + b > c/4, a + b < c/2; a + b > c/2$$

8. Букв. перевод "сильное согласие" ('ашадда мула'ама). Термином "сильный" Фараби обозначает в дальнейшем одну из разновидностей тетрахорда, наряду со "слабым" ('арха) и "средним" (уасат). Нам представляется, что вместо буквального

перевода (“согласие”) более точным в смысловом отношении будет термин “благозвучие”, так как он полнее отражает заложенную в этом термине характеристику восприятия человека.

9. Арабские термины, которые употребляет здесь Фараби, следующие: “’аджнас каввийа” (“твердые роды”), “’аджнас лайина” (“мягкие роды”), “ар-расима уа н-назима” (“нарисованные и организованные”) и “мулавван” (“окрашенные”).

Фараби тонко передаёт эстетические нюансы воздействия мягких тетрахордов.

10. Под “фигурой” (аш-шакл) Фараби подразумевает геометрический рисунок: изображение человека, как известно, было запрещено исламом. “Украшение” (зайин) имеет значение добавления, излишества.

11. Фараби описывает хрои (окрасы) различных интервальных родов. Увеличение и уменьшение интервалов внутри тетрахорда означает их растяжение (греч. “диатоникос” - растянутый) и сжатие (греч. “пикн” - скученный, сжатый).

12. Фараби считает неблагозвучной и слабой мелодию в объёме тетрахорда, в котором один интервал увеличен, а два других уменьшены.

13. Термин “табакат” - “высотные положения, уровни”.

14. Фараби описывает крайнюю сжатость (скученность) двух интервалов (пикн), когда два интервала звучат практически как один.

15. Названия интервальных родов, которые приводит Фараби, соответствуют греческим: диатон (мукавван - “твердый, сильный”) - укрепляющий, хрома (мулавван - “окрашенный”) - окрашенный (букв. перевод греч. “хроматика”), энармон (назим) - организованный; последнее слово родственно греческому “энармоника” - букв. “вводить, вставлять, гармонировать” (Холопов 1972).

16. Определения “последовательный, сплочённый“ (мутаватира уа мутакатифа), вероятно, являются переводом на арабский язык греческого слова пикн (“сжатость, уплотненность, скученность”) и обозначают микроинтервалы в структуре тетрахорда.

17. “Непоследовательный, разрежённый” (гайр мутаватира уа мутахалхила) - один из переводов термина диатон.

18. “Нисавийа” - “женственные”, “раджулийа” - “мужественные”.

* * *

(169) (Теоретические основы искусства)

Теоретические основы - это либо абсолютно первые предпосылки, либо предпосылки, доказанные в других искусствах. Это рассмотрение является (представляет собой) исследованием голосов и звуков с точки зрения вещей (170), которые представляют собой причины их возникновения и бытия, (а также) причины вещей, присущих им вещей. Это вещи, которые рассматривает физик (учёный, занимающийся естествознанием).

Следовательно, учёный (в) этом искусстве должен обладать познанием естественнонаучных вопросов, принимая их за основы его искусства, а именно, тела, которые производят голоса (звуки), какое состояние (должно) быть в теле, с тем чтобы у него был голос, какая вещь имеется в нём, чтобы у него не было голоса, затем тела, которые производят звуки и которые не производят (их), причины, по которым они их производят, и причины, которые делают беззвучными, далее причины высоты и низкости и причины их дифференциации по высокости и низкости.

Очевидно, что когда низкость звука (происходит) по нескольким причинам, то чем больше низкость, тем, следовательно, больше и причин, а чем она меньше, тем меньше и причин. Однако, возможно, что причина высоты каким-то образом возрастёт, не приобретая (в) высокости, и причина низкости как-то увеличится, не принося низкости, напротив, высотный уровень (табака) останется в том же положении, как это уже было объяснено. Поэтому звуки вовсе не должны следовать в увеличении их высокости и низкости за увеличением их причин, но когда звук увеличился в низкости (понижается), становится ясно, что (он понижается) из-за увеличения причины низкости, так что каждому увеличению в низкости или в высокости должно (с) необходимостью

соответствовать возрастание причины в звучащем теле (171), и за каждым увеличением причины с необходимостью следует увеличение низкости.

Поскольку возрастания причин, за которыми следуют возрастания низкости и высокости, не определены нами в телах, не следует судить о возрастании низкости всякий раз, как мы узнаем, что та или иная причина низкости возрасла в телах до тех пор, пока мы не испытаем (их).

Причин высокости и низкости множество. Однако, самое лёгкое, с помощью чего можно ознакомиться со степенями дифференциации высокости и низкости - это длинность струн и их краткость, ибо низкость соответствует длине, а высокость - краткости, когда длины не отличаются по всем остальным причинам высокости и низкости [равны по толщине, плотности и силе натяжения, и различны только по длине].

(172) Соответствие дифференциации звуков величиная тел подобно соответствию дифференциации низкости и высокости величинами тел. Так, их дифференциация должна зависить от дифференциации величин (тел), которые издают звуки, как степень низкости находится в зависимости от величин тел. И дифференциация одних звуков по отношению к другим должна быть как отношение длин одних тел, которые издают звуки, к другим, так как это (принято) в науке весов (логике).

И действительно, получить величину одного тела по отношению к другому возможно, когда оба они измерены одним числом, а измерить их одним числом возможно, когда они имеют между собой нечто общее, как это объяснено в искусстве геометрии. Сделаем нашей целью здесь дифференцированные звуки, которые в их бытии следуют общим длинам. Необходимо, следовательно, чтобы дифференцированные звуки, которые мы рассматриваем здесь, находились бы в отношении одного числа к другому, а именно в том качестве, в каком это (присуще) науке весов, ведь уже объяснялось, что некоторые основы этого искусства могут быть заимствованы также из искусства геометрии.

(173) А поскольку эти интервалы существуют в нескольких родах, делятся и складываются, изучающему это искусство необходимо знать несколько родов числовых отношений, их деление и сложение. А это познаётся в арифметике (науке чисел), что стало очевидным их предшествующей речи об основах этого искусства.

Из предшествующей речи стало ясно, что (это искусство) является общим (и) для учёных языкознания в каждом языке, (а также) искусства риторики и поэтики, которые являются частями искусства логики во множестве вещей. И уже стало ясно, что она является частью науки обучений, так как она рассматривает звуки и их акциденции с точки зрения следования их исчислению, а именно в направлении, которому следует искусство весов (логика) из науки обучений.

Выяснилось, что некоторые основы заимствуются из общепринятых знаний, некоторые из естествознания, некоторые заимствуются из геометрии, некоторые из арифметики, а некоторые берутся из практического искусства музыки.

А что касается того, что дают нам общепринятые знания и (знания), заимствованные из теоретических наук, (174) то это - звуки, роды их положений и их акциденции (хал, лауахик) в целом, не изучая сверх того какие из них естественны, а какие не таковы.

Что касается того, что дают нам (знания), заимствованные из практического искусства музыки, то это - их разграничение и определение тех положения и качеств (акциденций), а также изучение того, что из них является естественным для человека, а что не таково.

Прежде выяснилось, что того, что даёт нам предшествующее чувственное восприятие не достаточно. Не достаточно нам и того, что даёт суждение о том, что естественно, и что неестественно. Но следует заимствовать положения из науки и суждения, а естественное и неестественное для человека - из чувственного восприятия.

Поскольку это искусство, как стало ясно выше, не рассматривает звуки и их положения полностью, но изучает их и их положения согласно тому, естественны ли они или неестественны для человека, а две эти (вещи) не могут постигаться одним

Естественный диапазон - четыре октавы (табакат), края которых объединяет геометрическая прогрессия с членами (1024 - 512 - 256 - 128 - 64). А звуки двух краёв в высоте и низкости постепенно обращаются к тому, что неестественно в мелодиях, и шкалы человеческого голоса не преступают положения звуков, расположенных трёх, которые находятся между этими четырьмя краями] её до того, что получено.

Далее следует консонанс квинты, консонанс октавы и квинты и консонанс удвоения (двойной) октавы и квинты, до того, что достигнуто сложением (таркиб).

Далее следует консонанс кварты, затем консонанс октавы и кварты, и это - наиболее недостаточный из консонансов, которые были перечислены здесь.

Многие музыканты-практики не ощущают этот (интервал), а многие из тех, кто ощущает его, не считают его консонансом, потому что этот консонанс почти не используется в положениях, в которых должны использоваться (консонансы), подобно примерам этого. И действительно, каждый интервал используется либо в основе мелодии, либо в увеличениях мелодии и пышностях её (тазйидат, ташби'ат), а этот интервал отсутствует в основах мелодий и почти не (едва ли) встречается (отсутствует) в увеличениях их, и поэтому не принимается ими (музыкантами-практиками) и не считается благозвучием.

Пифагорейцы из теоретиков этого искусства, также не принимают его за консонанс, и похоже, что они отказались (от него) не по причине, по которой его отвергли музыканты-практики, но согласно первоосновам, к которым они восходят с помощью консонансов, а иначе как интервал остатка (ал-фадла) стал (бы) отвергаемым большинством тех, кто шёл по стопам пифагорейцев. И он не отвергался бы музыкантами-практиками, если бы применялся в мелодиях часто.

(183) И они не должны, для того чтобы установить причину использования остатка у музыкантов-практиков, обманывать чувство и приближать его к интервалу иного согласия (созвучия), потому что обман в мелодиях и интервалах поражает меньшинство или тех, кто рассматривает их, но их существование не устанавливается для (них) в полной мере. А что касается большинства народов, искусных практиков и тех, у кого рассматривается вопрос мелодий, то они не могли обмануться. И действительно, мы находим, что в различных мелодиях разных народов, отличающихся проживаниями, государства которых были настолько различны, что совершенно не встречались до их объединения в арабском государстве, во всех них использовался интервал остатка.

А что касается другого интервала, близкого остатку, то низкий из двух его краёв превышает высоту одной пятнадцатой, отделяя от высоты [отношение интервала 16/15]. И действительно, он обладает слышимым консонансом, который (184) человек не повышает больше, чем (на) консонанс интервала остатка, как например, добавление красот тому, кто красив по природе в сравнении с тем, кто украшен, когда он украшен драгоценными вещами и одеяниями. Это ясно со всей очевидностью в обоих (случаях), и особенно в серединах мелодий.

Вместе с тем, метод (путь) естественности мелодий не путь законоположений и преданий, на которые опираются люди или большинство их в разное время, и некоторые из них следуют в них другим и одобряют то, что было привычным. Однако, это (и) не путь приятного или неприятного, который не учитывает того, как они сочетаются. Но в положениях, к которым присоединяется их красота или уродство, он продолжается испокон веков.

Мы говорили в нашей книге, которую посвятили взглядам теоретиков на искусство практической музыки, о сочетании октавы и кварты, и о консонансе интервала остатка в речи, рассматривающей его по мере возможностей.

(185) Далее после этого берётся самый далёкий из двух звуков, которые могут возникать в мелодии. После того как выделяются увеличения и основы, рассматриваются однородности в основах мелодий, получается из них некоторое число сильных, и украшается в каждом из них посредством ощущения. Звучности, которые получаются в начале рассмотрения, берутся без произведения с ними иного испытания до того, что достигают тетрахорды и всё то, чьё вычисление предшествовало, и тогда

способом, но один род познаётся с помощью суждения и теоретических основ, а другой - с помощью ощущения и того, что показывают практические искусства, необходимо, чтобы это искусство соединяло (в себе) оба рода основ.

* * *

(Десять совершенств практического искусства)

Поскольку эти вещи разъяснились для нас, то необходимо перечислить первые основы, которые должны быть взяты из практического искусства музыки. Это - (175) совершенства и несовершенства (ал-камалату уа л-лакамалату), которые являются естественными для человека или неестественными для него.

В целом совершенства - это то, при помощи чего достигается одна из трёх целей, которые мы перечислили прежде. Наиболее естественные из них те, при помощи которых цели (максудат) достигаются чаще, быстрее, лучше и совершеннее (полнее). Неестественность - та, при помощи которой не достигаются ни одна из тех трёх целей.

Этих совершенств - десять, и это - благозвучия (гармонии), и эти десять - характерны для первого рода мелодий, а что касается второго рода, то у него иные совершенства, отличные от этих, и мы не нуждаемся в их перечислении в этом месте.

Первое благозвучие - украшения (тазйидат) мелодий и расширения их.

(176) Второе: благозвучия, которые во временных интервалах между звуками мелодий.

Третье: благозвучия, которые в группах звуков в совершенствовании одной мелодии. Это то, что мы называем "подобие, однородность" (ат-таджанус).

Четвёртое: благозвучия, которые в их особых группах в совершенствовании одной мелодии. Это то, что мы называем "разнообразием, разнородностью" (ат-танау').

Пятое: благозвучия последовательностей (тартибат) звуков в предшествовании и последовании внутри их групп в совершенствовании одной мелодии.

(177) Шестое: благозвучия соединений звуков при объединении однородностей, это то, что известно как "консонансы" ('иттифакат).

Седьмое: благозвучия (звуков), когда их однородности делаются подготовкой для того, что установлено последовательно.

(178) Восьмое: их благозвучия, которые в интервалах между однородностями, расположенными для подготовки основы в высокости и низкости.

Девятое: благозвучия однородностей при взятии того, что во всех подготовках на разных высотных уровнях, которые мы называем "мутабакат".

И десятое: благозвучия самих звуков в высокости и низкости для (восприятия) человека.

* * *

(178) (Благозвучие консонансов ('иттифакат)

Те из этих десяти благозвучий, познание и использование которых должно предшествовать, когда требуется переход к первоосновам, называются "консонансами".

(179) Это благозвучие имеет множество родов. Из них - консонанс октавы [отношение подобия к его удвоению или половине, 2/1, "наибольшее совершенство" (камал л-'а'зам) или первый консонанс ('иттифак 'аввал)], консонанс квинты [отношение подобия к равному ему и его половине, 3/2, "второй консонанс" ('иттифак сани")] и консонанс кварты [отношение подобия к равному ему и трети его, "третий консонанс" ('иттифак салис)].

Другие консонансы образуются путём присоединения к интервалу консонанса октавы. Из них - удвоение двойной октавы, консонанс суммы октавы и квинты [3/2/1 - 8 -5 снизу или 2 - 3/2 - 5 - 8 снизу, отношение краёв дуодецимы, 3/1 - менее благозвучное], и (180) консонанс октавы и кварты [8/6 - 3- 8 - 4 или 8 - 4/3 - 4 - 8, отношение краёв ундецимы - 8/3].

(181) Ясно, что эти консонансы отличаются друг от друга по степени совершенства. Наилучший и наиболее совершенный из них - консонанс октавы и консонанс удвоения, и удвоений [геометрическая прогрессия, основа которой 2/1 с членами 16/8/4/2/1).

облегчается достижение того, что осталось из всех (остальных) вещей, требуемых здесь.

* * *

(Путь к первоосновам)

Здесь, возможно, следует сообщить о том, что метод, следующий из последних положений к первым основам и причинам, отличается от метода, следующего из первых основ и причин к последним положениям.

(186) Вещи, с которых начинают и ведут к основам и причинам, также какие бы то ни было причины, из положения которых в целом ясно, что они являются причинами познания, а те, к которым ведут - причины существования и причины полного (совершенного) познания.

Что касается того, что те, из которых ведут к основам, также (кроме того) являются причинами бытия, то не ясно, что это (возможно) во всех них, ибо некоторые из них совершенно очевидно не являются причинами быти того, что (уже) стало известно с помощью них, а в (отношении) некоторых из них может возникнуть сомнение. Однако причины существования, если они имеют также множество сторон, и часть их подобна подготовкам (таутийат), а часть подобна целям, возможно рассеивают сомнение, и те, из которых следуют к основам, являются причинами, потому что они, поистине, цели, к которым ведут причины, согласно другим сторонам, и это те, которые обнаруживаются в гармониях, которые мы перечислили.

И если происходит таким образом, очевидно, что эти также рассматривают цели. И это сомнение рассеивается при помощи того, что мы предпослали о различии между теорией и практикой, ибо, то, что является целями практики принимается за причины познания в теории, в то время как становится лишь основами познания, когда они принимаются за основы в теории, но не основами (187) бытия, а те, к которым ведут есть основы существования без них.

Эти гармонии, следовательно, значительно более поздние здесь по бытию, и следование из них к основам, таким образом, является следованием из концов ('ауахир) к началам ('ауаил), и это то, что некоторые люди называют методом "анализа", а следование из начал к концам некоторые люди называют методом "синтеза" (таркиб), а что касается того, как (осуществляется) это следование, и согласно скольким видам, то это не требуется (изучать) в том направлении, которому мы (следуем).

Когда их начала не ясны, используется сначала метод анализа, до тех пор пока не установятся их начала, в которых вводится после этого метод синтеза.

Их очевидные начала - те, которые мы прежде получили из знания их начал - каковы они, сколько их, и каковы они в положении, в котором помещены, а те, которые не ясны для нас - это те, (при которых) нам не хватает познания одного из этих трёх или всех их.

И действительно, начала многих искусств не являются недоступными (для) познания на основе врождённой способности, однако с помощью них не чувствуется, что они действительно, являются началами этого искусства, ибо человек изначально обладает природной способностью к достоверному знанию многих вещей, однако ему не нужно с необходимостью знать, какие из них являются началами вещей, а какие из них начала других (вещей), и если искусство уже завершено и (188) вопрос их начал или большинства из них известен по природе, и исследующий их не ощутил их, (знающие) обучат его их началам, а если оно завершено, но знание их начал возникло у человека от природы, но должно быть подтверждено при помощи силлогизма, то тогда используется метод анализа или иной (метод) для приведения его подтверждения, с тем чтобы если это (оно) подтвердится с помощью них, станет известно то, что следует за (началами).

Часть вторая
Искусство музыки как таковое
Раздел первый об элементах искусства музыки

Глава первая первого раздела

[...]

(Мелодические интервалы, на которые делится кварта)

(273) Продолжая то, о чём шла речь выше [1], расскажем о малых благозвучиях, а именно мелодических интервалах, и о том, как они получаются и как они располагаются.

(274) Это интервалы, которые могут быть получены при делении некоторых больших или средних (интервалов), и большинство малых (интервалов)[2].

Из каждого интервала, упомянутого выше, можно, используя метод раздвоения и деления (на части), получить мелодические интервалы. Однако интервал танини и подобные ему интервалы, т.е. - малые, если они разделены на части, [то] интервалы, которые извлекаются у нас при помощи деления большинства из них, становятся очень малыми интервалами, большинство их не предстают для слуха благозвучиями. Поэтому предпочтительнее стремиться в извлечении мелодических интервалов к делению интервалов средних и больших [3].

Мелодические интервалы [...] меньше интервала кварты. Кроме того каждый из больших интервалов можно разделить при помощи интервала кварты. И действительно этот интервал [кварта], если он делится, затем упорядочивается внутри каждого из интервалов, которые больше его, то (275) [большой] интервал также делится при помощи этого интервала, если он включает этот интервал [кварту], или делится при помощи этого интервала и остатка, маленького интервала, отношение которого меньше отношения кварты. И поэтому будет лучше ограничиться из благозвучий делением этого одного интервала [4].

Этот интервал можно было разделить многочисленным делением на множество интервалов, однако малые интервалы, если их много внутри интервала кварты и большинство их не ограничены числом, действительно, достигают того, что в их благозвучии не ощущается искусности приятной для слуха, не говоря уже о другом. И поэтому следует ограничиться числом интервалов, которые имеют место внутри интервала кварты, чтобы не достигалось при помощи большинства из них того, когда они не чувствуются в благозвучии, но [следует], чтобы интервалы ощущались как благозвучия толпой, неискушенными [в знании музыки] людьми и искусными [знатоками]. И поэтому необходимо, чтобы число мелодических интервалов, на которые делится кварта, было ограничено двумя, тремя, или [несколько] больше [5].

Однако деление, если оно больше трёх, является излишним, при этом могут (276) достигаться интервалы, которые извлекаются при делении числа [больше] трёх, хотя деление осуществляется только от одного положения к трём, однако когда интервал кварты делится на три части посредством разнообразного деления, затем виды приставляются друг к другу, и он охватывает, таким образом, совокупность малых благозвучных [интервалов], ощутимых в их согласии, и поэтому деление этого интервала больше чем на три становится подобным излишеству, и поэтому большинство тех, которые достигаются в числе малых интервалов, на которые делится интервал кварты, являются [по существу] тремя интервалами [6].

А что касается тех, кто полагает, что в природе этого интервала или в природе самих вопросов необходимо, чтобы было три, не меньше и не больше [интервалов], то они не правы в своём предположении, ибо (277) [интервал] может быть поделён и на большее число чем это, и на меньшее. Однако предпочтительнее деление на три части, так как оно осуществляется [более] лёгким достижением [...] чисел, дает число, которое (278) легче запомнить, и согласно чему возможно, чтобы совокупность малых интервалов полностью собиралась в нём [7]. А что касается того, каким образом возможно, чтобы

получилась сполна в нём совокупность мелодических интервалов, то действительно это прояснится впоследствии, и мы говорим:

* * *

(Организация тетрахордов и их роды)

Действительно, разделение интервала кварты на три интервала древние учёные называли “тетрахордом”. Среди тетрахордов [есть такой], один из трёх интервалов которого больше отношения совокупности двух других [интервалов] и среди них [есть] такой, один из трёх интервалов которого не больше отношения совокупности двух других [интервалов].

Тот, в котором один из интервалов не является больше совокупности двух других, называется “твёрдый тетрахорд” и тетрахорд “усиленный” [8], а тот, у которого один из трёх его интервалов больше совокупности двух других, называется “мягким тетрахордом”.

(279) Среди мягких тетрахордов есть такой, в котором самый большой из трёх его интервалов расположен в середине, и поэтому мы назовём его “мягкий неравномерный”. И среди них есть такой, в котором самый большой из [интервалов] расположен скраю, либо у самого высокого из двух звуков кварты, либо у самого низкого из них, поэтому мы назовём его “мягкий равномерный”. Среди равномерных есть такой, в котором самый большой из двух меньших [интервалов] расположен в середине, и поэтому мы назовём его “равномерный последовательный”. И среди них есть такой, в котором самый большой из меньших [интервалов] располагается в конце, мы назовём его “равномерный непоследовательный” [9].

Что касается “неравномерных” из этих тетрахордов, то мы пренебрежём ими, так как благозвучия этих слышимых тетрахордов очень несовершенны, и мы берём из них “твёрдые” и “равномерные”.

(280) Мы обьясним отношения их интервалов и способ их извлечения [из тетрахордов], и мы ограничимся теми из них, чьи благозвучия представляются для слуха более совершенными [10].

Мы говорим: действительно, [интервальные] отношения [внутри] родов твёрдых и мягких равномерных тетрахордов, могут извлекаться способом, который мы упоминали при раздвоении и делении на части, и таким образом из большинства делений, однако, мы используем в них единый способ, и нам достаточно его, это:

(Мягкие тетрахорды) [11]

1 - “Роды тетрахорда мягкого равномерного непоследовательного”: равномерный непоследовательный, непоследовательный второй, непоследовательный третий (непоследовательный слабый, средний, сильный) [12].

2-“Роды тетрахорда мягкого равномерного последовательного”: равномерный последовательный, последовательный второй, последовательный третий (последовательный слабый, средний, сильный) [13].

(Твёрдые тетрахорды)

1 - “Роды тетрахордов твёрдых, имеющих удвоения” [14]:

имеющий удвоения первый, второй [средний], третий.

2 - “Роды тетрахордов твёрдых соединённых” [15].

3 - “Роды тетрахордов твёрдых разьединённых” [16].

* * *

(Благозвучные и неблагозвучные тетрахорды композиции)

(309) Среди этих тетрахордов есть такие, благозвучия интервалов которых проявляются более совершенно и такие, благозвучия которых проявляются умеренно, и такие, благозвучия интервалов которых проявляются очень недостаточно [17].

Те [тетрахорды], в которых благозвучия проявляются совершенно недостаточно, - это интервалы рода тетрахорда “непоследовательного”. Те, в которых благозвучия обнаруживаются умеренно, - это интервалы рода тетрахорда “последовательного” [18].

(310) А те, в которых благозвучия обнаруживаются наиболее совершенно, - это интервалы рода тетрахорда “твёрдого”, и большинство из них - очевидны, и самые

совершенные из них - благозвучия родов "твёрдого соединённого" и роды "твёрдого, имеющего удвоения" [19].

Что касается первого среди твёрдых тетрахордов, имеющих удвоения, то действительно, когда он сравнивается со всеми [другими] родами тетрахорда твёрдого, благозвучие его оказывается недостаточным относительно благозвучий большинства из-за недостатка величины, и в особенности, когда благозвучия [тетрахордов] имеющих удвоение первых сравнивались с извлечениями [интервалов] всех родов "твёрдых соединённых".

(311) И более совершенные благозвучия из них - это интервалы всех соединённых родов, затем роды "твёрдого удвоенного" или самые совершенные из его родов "средние удвоенные", затем остальные роды, "имеющие удвоения" [20].

А что касается всех других тетрахордов, то действительно благозвучия некоторых из них обнаруживаются пригодными, а благозвучия некоторых из них обнаруживаются только в трудном положении [21], а некоторые из них не обнаруживают их благозвучий или они смешиваются с твёрдыми родами.

Мы покажем далее, как смешиваются некоторые их тетрахорды с другими, и как некоторые из них приставляются к другим.

Пусть это будет последним из того, что мы говорим в части первой из этого искусства, над которым мы работаем, и мы делаем его окончанием главы первой первой из этой нашей книги.

* * *

(Таблицы чисел, обозначающих звуки тетрахордов)

(312) Давайте упорядочим группы тетрахордов, которые мы упоминали, в таблице. Мы сводим их числа к двенадцати для того, чтобы овладение этим стало легче [22]:

(313) Первое:

(Роды тетрахорда мягкого равномерного непоследовательного)

отно-шения	длины	непослед. сильный	отно-шения	длины	непослед средний	отно-шения	длины	непослед. слабый
(А) 7	12		(А) 6	12		(А) 5	12	
6 (Б) 16	10 2/7		5 (Б) 20	10		4 (Б) 32	9 3/5	
15 (Дж) 15	9 9/14		19 (Дж) 19	9 1/2		31 (Дж) 31	9 3/10	
14 (И)	9		18 (И)	9		30 (И)	9	

(314) Второе:

(Роды тетрахордов мягких равномерных последовательных)

отно- шения	длины	последов. сильный	отно- шения	длины	последов. средний	отно- шения	длины	последов. слабый
(А) 7	12		(А) 6	12		(А) 5	12	
6 (Б) 12	10 6/7		5 (Б) 15	10		4 (Б) 24	9 3/5	
11 (Дж) 22	9 3/7		14 (Дж) 28	9 1/3		23 (Дж) 46	9 1/5	
21 (И)	9		27 (И)	9		45 (И)	9	

(315) Третье:

(Роды тетрахорда твёрдого удвоенного)

отно- шения	длины	твёрдый удвоен- ный третий	отно- шения	длины	твёрдый удвоен- ный второй	отно- шения	длины	твёрдый удвоен- ный первый
(А) 10	12		(А) 9	12		(А) 8	12	
9 (Б) 10	10 4/5		8 (Б) 9	10 2/3		7 (Б) 8	10 1/2	
9 (Дж) 27	9 18/25		8 (Дж) 256	9 13/27		7 (Дж) 49	9 3/16	
25 (И)	9		243 (И)	9		48 (И)	9	

(316) Четвёртое:
(Роды тетрахорда твёрдого соединённого)

отно-шения	длины	твёрдый соед. третий	отно-шения	длины	твёрдый соед. второй	отно-шения	длины	твёрдый соед. первый
(А) 10	12		(А) 9	12		(А) 8	12	
9 (Б) 11	10 4/5		8 (Б) 10	10 2/3		7 (Б) 9	10 1/2	
10 (Дж) 12	9 9/11		9 (Дж) 16	9 3/5		8 (Дж) 28	9 1/3	
11 (И)	9		15 (И)	9		27 (И)	9	

(317) Пятое:
(Тетрахорд твёрдый разьединённый первый и тетрахорды, не изображённые раньше)

отно-шения	дли-ны	тетр., не изоб. рань-ше	отно-шения	дли-ны	тетр. после-доват. слабы й, не изоб. рань-ше	отно-ше-ния	дли-ны	тетр. разьед. первый	отно-шения	дли-ны	тетр. твёрд ый не изоб. рань-ше
(А) 6	12		(А) 5	12		(А) 8	12		(А) 8	12	
5 (Б) 16	10		4 (Б) 28	9 3/5		7 (Б) 10	10 1/2		7 (Б) 13	10 1/2	
15 (Дж) 25	9 3/8		27 (Дж) 36	9 9/35		9 (Дж) 21	9 9/20		12 (Дж) 14	9 18/26	
24 (И)	9		35 (И)	9		20 (И)	9		13 (И)	9	

Конец главы первой первого раздела об элементах искусства музыки.

Комментарии:

1. Этому параграфу в первой главе “Книги начал” предшествует подробное рассмотрение музыкальных интервалов: образование их при делении струны и путём арифметических операций, виды интервалов, консонантность - диссонантность и т.д. (Аль-Фараби 1967).

2. По классификации благозвучных интервалов, которую Фараби излагает в предыдущем параграфе, к большим интервалам относятся октава, ундецима, дуодецима и квинтдецима; к средним - кварта и квинта; к малым - мелодические интервалы меньше кварты. Там же Фараби приводит греческие названия интервалов, говоря о том, что "для некоторых математиков древности большие созвучные интервалы звучат как "интервалы с созвучными тонами" ('аб'ад муттафика ан-нагм). Средние созвучные интервалы назывались "интервалами с похожими тонами" ('аб'ад мутасауийа ан-нагм). Малые созвучные интервалы назывались "мелодические" - "лахнийа" (Аль-Фараби 1992, 277). Перечисленные понятия аналогичны греческим "гомофония", "симфония" и "эммелес".

3. Для образования малых интервалов применяются арифметические операции раздвоения, т.е. деления на две части (тафсил), и деления на несколько частей (кисма). Теоретически любой интервал может быть поделён на меньшие интервалы. Однако на практике, как считает Фараби, деление различных видов секунды не используется из-за неблагозвучия полученных малых интервалов.

4. В этом абзаце Фараби обосновывает деление кварты специфической особенностью интервала, который, с одной стороны, входит во все большие интервалы, а, с другой стороны, как основа тетрахорда содержит все малые благозвучные интервалы. Кварта, таким образом, является промежуточным интервалом между гармоническими и мелодическими консонансами-благозвучиями.

5. Указывая на теоретическую возможность деления кварты на множество мелких интервалов, Фараби считает самым предпочтительным деление на три интервала, так как в этом случае интервалы благозвучны для всякого слушателя: дилетанта, просвещённого любителя и профессионала.

6. Фараби говорит здесь о различных вариантах деления кварты на три интервала и о возможном комбинировании их для получения всех малых благозвучий. Этим он доказывает универсальность такого деления.

7. Здесь Фараби объясняет предпочтительность деления кварты на три интервала "лёгким достижением [...] чисел", т.е., по-видимому, простотой математической операции и, соответственно, лёгкостью восприятия.

8. Слово "усиленный" (мукаввун) образовано от "твёрдый" (кавви), букв. перевод которого "сильный, могучий, крепкий" и является синонимом основного термина.

9. Приводим арабские термины: "лайин гайр мунтазим" ("мягкий неравномерный"), "лайин мунтазим" ("мягкий равномерный"), "мунтазим мутатали" ("равномерный последовательный"), "мунтазим гайр мутатали" ("равномерный непоследовательный").

10. Фараби даёт определение структуры всех видов тетрахордов, но особо указывает на "совершенные" (камила) из них, как на наиболее пригодные в композиции.

11. Следующие два параграфа ("Мягкие тетрахорды", "Твердые тетрахорды") мы переводим конспективно.

12. Два вида названий мягких равномерных непоследовательных тетрахордов: непоследовательный = слабый ('арха), второй = средний ('аусат), третий = сильный ('ашадд).

13. Мягкие равномерные последовательные тетрахорды: последовательный = слабый, второй = средний, третий = сильный.

14. Название тетрахордов ("имеющие удвоения") связано с удвоением в них различных видов целого тона. Три разновидности тетрахордов, имеющих удвоение, Фараби называет также "слабый" (джинс 'арха), "средним, имеющим две мадды (два целых тона)" (джинс ал-'аусат зу л-мадда), "сильным" (джинс 'ашадд).

15. "'Аджнас ал-каввийа ал-мунтасима" содержат "соединение" - два целых тона последовательного отношения по шкале высот натурального звукоряда (9/8 - 10/9 - 16/15).

16. "'Аджнас ал-каввийа ал-муттасила" имеют "разъединение", т.е. пропуск одного целого тона по шкале высот натурального звукоряда (8/7 - 10/9 - 21/20).

17. Благозвучные тетрахорды различаются по степени “совершенства”. Фараби выстраивает развёрнутую иерархическую структуру, давая в дальнейшем более конкретные определения благозвучия тетрахордов.

18. Непоследовательные тетрахорды Фараби считает “недостаточными” по благозвучию, поскольку в них самый узкий интервал расположен в середине тетрахорда (например, 5/4 - 32/31 - 31/30). В последовательных тетрахордах, наоборот, самый узкий интервал расположен с краю, и поэтому они называются “умеренными”.

19. Твердые разъединенные являются “менее благозвучными” по сравнению с соединенными из-за непоследовательного отношения двух целых тонов.

20. “Самыми благозвучными” Фараби считает твердые соединенные, и особенно средний (умеренный) из них. Математическое основание этого превосходства - арифметически среднее отношение диатонических интервалов разной величины 9/8 - 10/9 - 16/15. Если уменьшить числовое выражение одного из интервалов в тетрахорде, т.е. увеличить интервал, то уменьшится объём других интервалов и, соответственно, возрастет их числовое выражение.

21. Фараби, видимо, имеет в виду такие условия применения неблагозвучных тетрахордов, в которых они воспринимаются как благозвучные, т.е. при использовании их с более несовершенными.

22. Таблица приведена в оригинальном расположении справа-налево. “Длинами” (’атуал) Фараби называет числовые выражения между звуками тетрахордов, полученные математическим путем (за значения устоев-гестот принимаются числа 12 и 9). В каждой третьей графе Фараби дает эти же числа прописью; в нашем переводе они отсутствуют.

В таблицах использована арабская буквенная нотация: буквы (А) (Б) (Дж) (И) означают звуки Соль - Ля - Си - До в малой октаве.

Глава вторая первого раздела

[...]

(334) (Названия последовательности звуков в полных звукорядах)

1 - “звуки, расположенные в полном разъединённом звукоряде”

Поговорим сейчас о названиях упорядоченных звуков, следующих согласно порядку их интервалов (335) в полном звукоряде, который содержит 15 звуков, и мы говорим:

Что касается низкой октавы, то названия её звуков не изменяются при изменении положения (336) их интервалов [при изменении положения тетрахордов и разъединения], а что касается высокой октавы, то мы изменяем названия некоторых её звуков согласно изменению положения интервала танини в ней.

Пусть эти звуки будут сначала расположены в “неизменном разъединённом полном” звукоряде, на струне (А - Б). И пусть будут звуки: (А), (Дж), (Д), (Х), (З), (Х), (Т), (И), (К), (Л), (М), (Н), (С), (Г) и (Ф).

И пусть интервал (А-Дж) будет низким разъединением, а интервал (И-К) высоким разъединением: (схема G-A, g-a)

(А, так) звук (И) - с высокий звук низкой октавы, название его “вуста”[меса].

(337) Звук, который следует за вуста наверх - это звук (К), и вот его название: “фасилату л-вуста” [звук, следующий за вустой интервалом инфисал], или - “’алийату л-вуста” (парамеса).

(338) Звук (А) - с низкий из налагаемых (мафруда) звуков, вот его название, “сакилату л-мафрудат” [прослабаномен - низкий налагаемых], а три звука, которые следуют за сакилату л-мафрудат, это: (Дж), (Д), (Х), их имена “р-ра’исат”.

Три, которые следуют за ними, это: (З), (Х), (Т), их имена “’аусат” [месон].

Три, которые следуют за фасилату л-вуста, это: (Л), (М), (Н), их имена в этом звукоряде “мунфасилат” [дизеугменон].

Три, которые следуют за ними, это - (С), (Г), (Ф), их имена “хаддат”.

Самый низкий ра’исат - “сакилату р-ра’исат”, а тот, которые следуют за ним “васитату р-ра’исат”, а третий - “хаддату р-ра’исат”.

(339) Самый низкий ’аусат - “сакилату р-ра’исат”, а тот, которые следуют за ним - “аситату л-’аусат”, а третий - “хаддату л-’аусат”.

Самый низкий мунфасилат - “сакилату л-мунфасилат”, а тот, которые следуют за ним - “ аситату л-мунфасилат”, а третий - “хаддату л-мунфасилат”.

Самый низкий хаддат - “сакилату л-хаддат”, а тот, который следует за ним - “аситату л-хаддат”, а третий - “хаддату л-хаддат”.

Приведём вновь струну (А-Б), на которой установлены звуки “неизменного разъединённого”, и разъясним на ней названия звуков по-гречески. Это названия, которые использовали древние для того, чтобы исследующий это искусство понял из их книг то, что они подразумевали.

(341) 2 - “звуки, расположенные в полном звукоряде, соединённом вустой”

Пусть 15 звуков будут расположенными в неизменном соединённом полном звукоряде, в котором помещается интервал танини в конце удвоенной октавы.

Вернёмся к струне (А-Б) и пусть интервал (Г-Ф) будет танини, а интервал (И-Г) кварта, дважды соединённая с вустой (присоединённая к вусте), которая является звуком (И). Назовём три звука (К.Л.М) “соединёнными” (муттасила), а три звука (Н.С.Г) “высокими” (хаддат).

Звук (Ф) мы назовём (здесь) “мунфасила хаддат”.

Самый низкий соединённый называется “сакилату муттасилат”, это звук (К), а звук (Л) называется “аситату муттасилат”, звук (М) “хаддату муттасилат”.

(342) Что касается трёх хаддат (высоких), которые следуют за этими, то названия их звуков - это названия хаддат, которые в первом звукоряде.

(343) 3 - “звуки, расположенные в полном звукоряде, объединённом вустой”

Затем пусть будет приготовленным (мураттаба) в неизменном соединённом то, в чём (где) расположен интервал танини в центре, между квартами, например, то, что на четвёртой струне (А-Б).

И тогда я назову звуки (К.Л.М) “муттасилат”, и звук (М-Н) будет интервалом танини, называю звук (Н) “фасилату муттасилат”, а звуки (С.Г.Ф) “хаддат”.

(344) 4 - “три звука, соединённые с вустой в звукоряде 8 и 4”

Что касается названий муттасилат, которые использовали древние, то они использовали их в указание на звуки, соединённые с вустой в интервале 8 и 4, интервал, который древние принимали за полный звукоряд.

(345) Чтобы не искал читатель в их книгах то, что они подразумевали, мы допустили пятую струну, на которой зафиксировали названия этих трёх по-гречески:

Что касается изменяемых звукорядов, которые являются неупорядоченными положением, то человеку не трудно найти их названия, если он подражает в нём тому, что в звукорядах упорядоченных положением, и действительно когда ожидается положение интервала разъединения и того, что окружает его с двух сторон, или того, что следует за ним, или того, что предшествует ему, то известно, что один из звуков интервала разъединения является промежутком (интервалом) по отношению к тому, что следует за ним или предшествует ему [т.е. соединённым с тетрахордом], или отделённым от него, и так же во второй октаве, и повторяются названия всех звуков согласно их положению.

* * *

(346) (Постоянные и изменяющиеся звуки полных звукорядов)

Во всех этих звукорядах звуки (А) и (И) и (Ф) не изменяют своего положения (места), мы называем их “ан-нагма р-ратиба”, а что касается всех прочих звуков, то их положения изменяются, и мы называем их “мутагайира и за’ила (преходящий, недолговечный, кратковременный)”[гестоты и кинумены].

Изменяемые звуки могут меняться только при изменении звукоряда, и действительно когда соединённый звукоряд на струне (А-Б) заменяется разъединённым звукорядом (мунфасила), меняются и положения звуков, а иногда меняются в одном (же) звукоряде, когда в нём один тетрахорд заменяет положение [другого] тетрахорда.

Когда при замене звукоряда меняется положение, то меняются и положения всех звуков, кроме тех трёх.

Что касается того, когда тетрахорд заменяет положение [другого] тетрахорда, то он изменяется, и изменяется положение звуков, которые внутри интервала кварты, а что касается двух его крайних (звуков), то они не меняются.

* * *

(347) (Виды интервалов и тетрахорды, повторяющихся (мутакаррира) в полном звукоряде)

Из благозвучных (муттафика) интервалов средних и больших те, которые повторяются в полном звукоряде, и из них те, которые не повторяются в нём, что касается средних, которые повторяются, то это - интервал 4 и 5, а большие, которые повторяются, это - 8.

Те, которые не повторяются, например, 8 и 4, а что касается тех, которые добавляются к 8, то они не повторяются в удвоенной октаве.

Каждый благозвучный интервал повторяется в звукоряде, и ему следуют так, чтобы различались способы расположения малых интервалов, которые он охватывает.

Пример этого интервал 5, когда его малые интервалы взяты расположенными тем или иным способом в последовательности одного из звукорядов, то малые интервалы могут быть взяты в том же звукоряде расположенными в иной последовательности (тартиб), то есть последовательность в первом положении будет взята во втором положении.

Каждый интервал, малые интервалы которого расположены в той или иной последовательности без (348) смены интервального рода и способ его расположения в одном звукоряде называются "'ануа' (виды)". У каждого интервала, охватывающего малые интервалы, [есть] положение первое, положение второе, [и так] до тех пор, пока не завершаться способы их расположений в звукоряде.

Что касается 5, то первая последовательность её интервалов такова, что интервал танини, который является дополнением кварты (которым превосходят кварту), расположен с краю, или к высокой стороне, или к низкой стороне.

Что касается 4, то первая последовательность его интервалов такова, что интервал, который мы установили первым в последовательности относительно всех прочих интервалов используемого тетрахорда, при нашем делении (кисма) тетрахордов, [расположен] с краю, или к высокой стороне, или к низкой стороне. Это интервал, в котором различаются тетрахорд слабый ('арха), средний ('аусат) и сильный ('ашадд).

(349) Что касается 8, то первая последовательность её интервалов та, в которой расположен интервал инфисал с краю, либо высокого, либо низкого.

Последовательность вторая в каждом из этих трёх:

Что касается 5, то когда интервал танини находится во втором расположении (мартаба), это означает, что он является следующим за первым интервалом.

Что касается 4, то интервал фасила находится между слабым и сильным во втором расположении.

Что касается 8, то интервал инфисал находится во втором расположении.

Согласно этому примеру, третий вид тот, в котором находится каждый из этих трёх в каждом из этих интервалов в третьем расположении, до тех пор, пока не завершатся виды.

И действительно возможно, чтобы завершились виды повторяющихся интервалов, содержащих (350) малые интервалы, когда интервал, который взят, (взятый интервал) является первым в каждом из них, в середине звукоряда, [но] не с его краю. А тот, который следует за ним или предшествует ему к высоте или низкости был интервалом равным интервалу, чьи виды ищутся, за исключением предшествующего, а когда он не является таким, не могут завершиться все его виды.

Если это так, то значит, действительно виды всех этих трёх могут завершиться, когда расположены в неизменном соединённом полном звукоряде.

Установим этот звукоряд на струне (А-Б) таким образом:

(351) Первый вид октавы - вид разъединённого полного звукоряда, от вуста до хаддату хаддат (И-Ф), второй вид (Т - Г). третий вид (Х - С), четвёртый вид (З - Н), пятый вид (Х - М), шестой вид (Д - Л), седьмой вид (К - Дж), (352) и это все виды октавы, и когда они переводятся к интервалу (А - И), ясно (появляется), что порядок, который он охватывает, это - первый порядок октавы.

Первый вид из видов квинты, это - (И - Н), второй вид (353) (Т - М), третий вид (Х - Л), четвёртый вид (З - К), и это - все (совокупность) виды квинты.

Первый вид кварты из стороны высоты (Н - Ф), (354) второй вид (М - Г), третий вид (Л - С), и это все виды кварты.

(355) Что касается муттасилат, то в большинстве из них виды октавы могут получиться полностью только, когда (чтобы) тетрахорд, используемый в звукоряде, сильный "зу л-маддатайн", или из родов ('аснаф) сильного, в котором октава и восьмая всего [9/8], или когда интервал низкого инфисала расположен в конце интервала низкой октавы, а высокий инфисал в конце интервала высокой октавы.

В некоторых неупорядоченных звукорядах может случиться, что будут получены полностью все виды октавы, и это - вещи (нечто), ясные для человека полностью, в которых он не сомневается, если рассматривает (356) преимущество и соблюдает то, что предшествовало, и поэтому мы не будем повторять доказательства, опасаясь удлинения речи о том, на чём остановился исследующий искусство по собственному побуждению.

Что касается интервалов, которые повторяются в этом звукоряде, то виды их последовательностей не могут быть получены здесь, и если человек выбрал то, что он получил, то пусть он увеличит удвоенную октаву так же как октаву до тех пор, пока не возникнет звукоряд из трёх октав.

* * *

(Подобные интервалы)

[Когда] низкий звук одного из двух интервалов равен по звучанию низкому (звуку) другого интервала, а высокий равен высоте другого, то оба они называются интервалами "равными звуками" (мутасауийа ан-нагм).

[Когда] низкий (звук) одного из них ниже или выше низкого (звука) другого, а высокий ниже или выше высокого другого, и отношение низкости первого к высокости подобно отношению низкости второго к высокости, то они называются интервалами "подобными звуками и отношением".

(357) (Интервалы подобные) являются либо последовательными, либо различными, последовательные - это те, которые соучаствуют в одном звуке, это - высокий из двух звуков первого и низкий из звуков другого, а различные - это те, которые не соучаствуют ни в одном звуке.

Каждый из двух подобных, отношение двух звуков одного из которых к (двум) звукам другого, либо отношение октавы, либо отношение квинты, либо отношение кварты, либо отношение какого-либо другого интервала.

А когда отношение звуков одного из них к другому отношение октавы, это означает, что низкий (звук) одного из них - половина или удвоение низкости (низкого) другого, а высота его - половина или удвоение высоты (358) другого, и те интервалы называются интервалами, которые "едины по степени", а низкий из них, говорят, что он в силе низкого другого, а высота его, говорят, что она по степени высоты другого.

Когда отношение одного из них к другому является отношением всех (остальных) других интервалов, т.е. средних и малых, то они называются "подобными различными по степени (отношения)".

Каждый из двух подобных интервалов, низкость одного из которого соответствует низкости другого любым отношением, (359) или высота одного из них высоте другого, то другой край одного из них соответствует его подобию из другого тем (же) отношением.

Пусть звук (Дж) из интервала (Дж-Д) будет соответствовать звуку (Х) из интервала (Х-З), подобному интервалу (Дж-Д) отношением кварты, и я говорю:

звуки (Д) и (З) соответствуют друг другу этим отношением в сущности доказательство этого:

что отношение звука (Дж) к звуку (Д) как отношение звука (Х) к звуку (З), а пропорциональные, если бы поменялись, были пропорциональными, согласно тому, что доказано в пятой главе книги Евклида об элементах геометрии.

(360) А если мы заменили, отношение (З) к (Д) было как отношение (Х) к (Дж), а отношение (Х) к (Дж) отношением кварты.

И (поэтому), отношение (З) к (Д) - отношение кварты:

Доказано также, что между двумя краями каждого из двух подобных интервалов расположены малые интервалы одного тетрахорда, рода тетрахорда и в одном положении. Края одного из них соответствуют краям другого любым отношением, и звуки, которые между краями одного из них соответствуют звукам, которые между краями другого интервала тем (же) отношением.

Пусть звуки (А-Б) будут краями квинты, и пусть между ними будут помещёны малые интервалы (361), которые охватывает, например, "кавви зу л-маддатайн", согласно любому положению, и пусть звуки которые между ними будут (Х.З.Х).

Звуки (Дж-Д) краёв другого интервала - также квинта, и пусть между ними будут помещены малые интервалы того же тетрахорда и в том (же) положении, и пусть звуки, которые между ними будут (К.Л.М).

А звуки (А - Б) соответствуют звукам (Дж-Д) отношением октавы, и я говорю:

Каждый из звуков (К.Л.М) соответствует каждому из звуков (Х.З.Х) отношением октавы.

(362) Доказательство этого:

что отношение (А) к (Х) подобно отношению (Дж) к (К).

Если мы поменяем их (местами), отношение (К) к (Х) будет подобно отношению (Дж) к (А), то есть отношению октавы.

Итак (поэтому), отношение (К) к (Х) является отношением октавы.

С помощью этого же объясняется отношение (Л) к (З) и (М) к (Х), и это то, что мы хотели объяснить".

* * *

(363) (Высотные уровни и тоны в звукорядах, имеющих подобные интервалы)

Поскольку звукоряды являются интервалами, в которых малые интервалы расположены в той или иной последовательности, то среди них есть звукоряды тождественные звуками и звукоряды подобные звуками, некоторые подобные имеют единый [показатель] степени, а некоторые различный.

(364) Из того, что было сказано выше о каждом из двух подобных звукорядом следует, что в них используется один интервальный род и единая последовательность малых интервалов, а края обоих пропорциональны друг другу.

Положение (мартаба) звуков каждого из двух [звукорядов] в высоте и низкости называется "табакат" - "высотный уровень", (365) а расположение (хал - букв. состояние) каждого звука в каждом из подобных звукорядов в высоте и низкости, т.е.его высокое или низкое расположение, называется "тамдид" - "тон" (транспозиционная гамма).

Когда положение звуков одной из двух октав по высоте выше, о них говорят, что они [имеют] высокий высотный уровень. И также, когда их положение в низкости ниже, говорят, что они [имеют] низкий высотный уровень.

А если их расположение в высоте или низкости наибольшее, говорят, что они выше или ниже тоном.

Когда расположения звуков двух звукорядов или двух интервалов и их положение по высоте и низкости едины, так что они не различаются ни по высоте, ни в низкости, о них говорят, что они [имеют] один тон и высотный уровень, или что у них по сути единый тон и единый высотный уровень.

Отличие (одного) тона от (другого) есть по существу отличие (одного) звука от (другого), однако различие тонов - это несоответствие группы звуков, расположенных в (одном) звукоряде группе звуков, расположенных в (другом).

То, при помощи чего соотносятся звуки, есть по сути то, при помощи чего соотносятся высотные уровни и тоны. Так, среди отношений одного тона к другому возникают отношения октавы, (366) квинты, кварты или отношения всех прочих интервалов, больших или малых.

Ясно, что отношение тона одного из двух звукорядов к тону другого звукоряда есть отношение одного края каждого звукоряда к другому, ибо когда составляются два звукоряда, из них образуется удвоение этого звукоряда, и нижний край отстоит от верхнего на двойное отношение края одного из них к другому.

Поэтому, когда совершенный разъединённый неизменный звукоряд находится к другому, подобному ему звукоряду в отношении двойной октавы, при составлении одного из них к другому, когда они используются совместно, возникает удвоение двойной октавы.

И поэтому, когда составляются звукоряды различных тонов, высокий край звукоряда превышает возможности слухового восприятия, (367) а звучание его неприятно. Что же касается низкого края, то он не способен произвести на слух (какого-либо) определённого воздействия.

* * *

(Естественные звуковысотные тоны)

Тоны могут отстоять друг от друга на бесконечно [большом расстоянии], высокий тон может отдаляться от низкого без предела, но это искусство, поскольку оно рассматривает лишь те из звуков, которые воздействуют на слух определённым образом, и те, которые не превышают степени совершенствования слуха, с необходимостью ограничивается [рассмотрением] тех низких тонов, которые не являются столь слабыми, что не воздействуют на слух определённым образом, и тех высоких тонов, воздействие которых не превышает возможности слухового [восприятия].

Поэтому необходимо, чтобы звукоряд самого высокого среди прочих звукорядов тона, был таков, чтобы при составлении его к низкому [тону], не возникал звукоряд, верхний или нижний края которого не воздействуют [на слух] или воздействует сверх меры.

(368) Поэтому следует придерживаться среднего уровня низкости, принимая его за нижний тон, и среднего уровня высоты, принимая его за верхний тон. А средняя [величина] колеблется в зависимости от слушателей, и поэтому тоны разнообразны в [различных] странах и в [разное] время.

Поскольку удаление высокого звука от низкого в большинстве случаев достигает интервала между краями совершенной системы - двойной октавы, [то] самый высокий тон может достичь двойной октавы, но если его присоединят к самому низкому [тону], соединение становится удвоенной двойной октавой, и высота [его] близка к неумеренной, как разъяснялось на распространённых инструментах.

(369) Иногда отношение высокого тона к низкому больше этого отношения, однако в удалении самого далёкого из них от самого близкого [на интервал], превышающий удвоение двойной октавы, нет необходимости.

Ограничимся, следовательно, среди отношений предельно высокого [тона] к предельно низкому этим отношением, а именно удвоенной двойной октавой.

Что касается тонов, которые [расположены] между этими краями, то их число можно увеличить или уменьшить, но, поскольку отличие тонов есть по сути отличие звуков, а звуков, установленных между краями системы в этом отношении, а именно - совершенной системы, тринадцать, то, согласно этому положению, число тонов (370) между этими краями должно быть тринадцатью, а число всех тонов становится

пятнадцатью, не препятствуя увеличению и достижению в этом [звукоряде] большего [числа тонов], также как это не воспрещается в [отношении числа] звуков.

Что касается отношений этих тонов, то это могут быть отношения звуков внутри совершенной системы, а могут быть отличные от них, в зависимости от положений, в которых используются тоны. А что касается того, что число тонов или их отношения ограничены одним числом или отношением, как полагают люди, то это не обязательно, однако лучше, чтобы их отношения были отношениями звуков, расположенных внутри совершенного звукоряда, поскольку их использование было распространено. Пусть же тоны и их отношения будут известными, принятыми обычаем.

Отношение тона одной из двух совершенных систем к другому меньше отношения удвоенной двойной [октавы], и очевидно, что оба они в сущности участвуют в каждом звуке.

(371) Когда отношение одного из них к другому превышает это отношение, они не участвуют в звуках полностью.

А когда отношение одного тона к другому - это отношение, они объединяются в каждом отдельном звуке, и высокий звук звукоряда низкого тона, является в сущности низким звуком высокого тона.

Когда [же] оба они меньше этого отношения, то общие звуки, которые являются низкими звуками высокого тона, находятся внутри самого низкого по тону звукоряда.

* * *

(Начала транспозиций)

Когда каждый общий звук между двумя звукорядами различного тона является (372) устойчивым [ратиба] в одном из них или в обоих, он называется "основой тона", а общие звуки называются "основами тонов". Основы тона - это либо "сакилу л-мафрудат", либо "вуста", либо "хаддату л-хаддат" в разъединённой [системе], и "мунфасилату л- хаддат" в соединённой.

Поговорим сейчас об основах тонов в пятнадцати звукорядах, сделаем их неизменными разъединёнными системами и установим звуки их на струнах (А-Б).

Это послужит примером для всех прочих звукорядов и тонов, если человеку пожелает (373) получить их. Используем в них твёрдый тетрахорд "имеющий две мадды", и установим за каждым из них название:

(374) 1 - "интервалы совершенного разъединённого звукоряда снизу, и основы восьми средних тонов"

2 - "интервалы совершенного разъединённого звукоряда в последовательности от второго тона"

(первый нижний тон) "лайин"

(второй) "тали ал-лайин"

(Основы средних тонов снизу)

"средняя октава"

---------------------- --------------------

(Б)-256--241--216--192--180--162--144--128--120--108--96--90--81--76-64

первый низкий

т"мягкий"

ф г с н м л к и т х з х и дж (мадда)а

------------------ ------------------ ---------------- --------------------------

высота высокости середина сакила ту л-мафрудат

(375) 3 - "интервалы совершенного разъединённого звукоряда в последовательности от третьего тона"

4 - "интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от четвётого тона"

(третий) "мунхафидун"

(четвёртый) "тали мунхафидун"

(376) 5 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от пятого тона”

6 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от шестого тона”

(пятый) первый из средних

“лидийун” (лидийский)

(шестой) второй из средних

“фриджийун” (фригийский)

(377) 7 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от седьмого тона”

(седьмой) третий из средних

“дурийун” (дорийский)

(378) 8 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от восьмого тона”

(восьмой) четвёртый из средних

“тали лидийун” (гиполидийский)

(379) 9 - “интервалы совершенного разъединённого звукоряда в последовательности от девятого тона”

(девятый) пятый из средних

“тали фриджийун” (гипофригийский)

(380) 10 - “интервалы совершенного разъединённого звукоряда в последовательности от десятого тона”

(десятый) шестой из средних

“тали дурийун” (гиподорийский)

(381) 11 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от одиннадцатого тона”

(одиннадцатый) седьмой из средних

“миксулидийун” (миксолидийский)

(382) 12 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от двенадцатого тона”

(двенадцатый) восьмой из средних

“гали миксулидийун” (лидийун) (лидийский)

13 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от тринадцатого тона”

(тринадцать) ”фриджийун” (фригийский)

(383) 14 - “интервалы совершенного соединённого звукоряда в последовательности от четырнадцатого тона”

(четырнадцатый) ”ал-кавви” (дорийский)

15 - “интервалы совершенного разъдинённого звукоряда вверху и основы восьми средних тонов по степени”

(пятнадцать) ”тали кавви” (гиполидийский)

* * *

(384) Поскольку края октавы едины по [показателю] степени, звук “сакилату л-мафрудат” становится “вустой” в степени, и также “хаддату л-хаддат”. А вуста в каждом из этих звукорядов по степени является “сакилату л-мафрудат”, и приходится на мягкий (лайин) тон в положениях “сакилату л-мафрудат” каждого из этих пятнадцати тонов.

А вуста тона, следующего за мягким (тали лайин), по степени занимает место “сакилату р-ра’исат”, и также основы других тонов - их вусты по степени приходятся на положения остальных звуков в последовательности тона лайин.

Поскольку предпочтительнее использовать в звуках и тонах то, что не выходит за пределы [слухового восприятия], ни в высоте, ни в низкости, необходимо придерживаться средней величины тонов и употреблять их в большинстве случаев.

Поэтому мы установили средними в высоте и низкости звуки, которые включает средняя октава, и сделали нижний средний тон отстоящим от "ал-'алйан" (сакилату л-мафрудат) на квинту, а верхний средний тон отстоящим от высокого тона на кварту. [Таким образом,] средних тонов стало восемь, и мы использовали в указание на них греческие названия. Мы установили их [также] другим способом и назвали самый высокий из восьми тонов гали (высоким) "миксулидийун" (гипермиксолидийский).

Вуста этого самого высокого по степени тона в отношении нижнего из пятнадцати тонов занимает место "хаддату л-мунфасилат", а вуста самого низкого среднего тона по степени в отношении к нижнему тону занимает место "сакилату л-вуста", вусты же тех [тонов], куоторые расположены этими двумя средними тонами по степени в отношении к нижнему из пятнадцати тонов занимают места звуков, которые находятся между сакилату л-вуста и хаддату л-мунфасилат.

* * *

[...]

(Смешение звуков и интервалов разных высотных позиций [1].

(389) 1 - "смешение звуков".

Мы следуем тому, что предпосылалось, чтобы рассказать о смешении звуков и интервалов, тетрахордов и звукорядов, звукорядов различных транспозиций и смеси некоторых из них с некоторыми, и мы говорим:

Действительно, звуки различные по высокости и низкости могут извлекаться из различных струн, так что каждая струна извлекает самостоятельный звук, а могут извлекаться из одной струны.

Возможно, чтобы некоторые из звуков смешивались с некоторыми (390), когда они происходят из одной струны, и если звук извлекается из свободной струны, а затем пальцы помещаются на определённое место струны. Перед этим звук прерывается, и слышимый звук становится смешанным со звуком свободной [струны] и со звуком части, на которую помещались пальцы.

И также, когда звук извлекается из места струны, и та часть струны остается двигающейся в разном направлении, пальцы переносятся на другое место струны, и после этого звук заканчивается. И действительно, звук слышимый в это же время, является смешанным из двух звуков двух мест, и это либо тот, который начинается с низкого звука и смешивается с высоким, либо тот, который начинается с высокого и смешивается с низким [2].

В смешении, подлинно, нуждаются многие звуки переходов по несозвучным интервалам. И действительно, когда звук является для другого звука неблагозвучным и между ними [есть] средний согласный звук для каждого из них, то средний в этом случае может быть смешан с ними, с одним из них или с обоими, ибо когда они смешиваются со средним, то затем переходят от них к двум созвучиям, слышимым в одновременности [3].

* * *

2 - "смешение интервалов разных высотных позиций"

А что касается интервалов, то действительно, либо оба их звука вместе [принадлежат] одной транспозиционной гамме, либо оба звука принадлежат различным гаммам, либо в одном из двух звуков они [совпадают] [4], и подлинно возможно, чтобы они смешались с интервалами одного из двух родов: либо два интервала различного отношения обьединены в одном звуке, и отношение общего [звука] к последующему в одном из двух интервалов больше (392) или меньше его отношения к последующему звуку в другом интервале, и способ их смеси такой, что последующие [звуки] наименьшего из двух интервалов упорядочиваются в центре, между ними и между последующими [звуками] большого интервала.

Пример этого: интервал танини, если его низкий [звук] является по сути низким [звуком интервала], в отношении целого и четверти целого, и мы хотим смешать их, то,

действительно, мы организовываем высокий [звук] танини в центре того, что между двумя звуками целого и четверти целого [5].

Либо [смешиваются] два интервала из различных транспозиционных [гамм], если отношение низкости одного из них к низкости другого меньше отношения [каждого из них] к их последующим [звукам] [6].

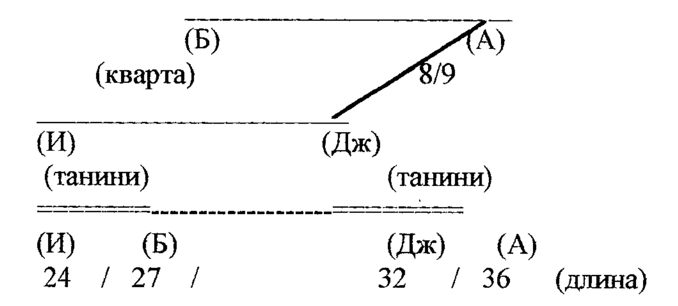
Пусть будет интервал (А -Б) в отношении кварты, а интервал (Дж -И) в (393) этом же отношении, и пусть отношение (А) к (Дж) будет отношением интервала танини.

В подобных случаях возможно, чтобы смешались [отношения] этих двух интервалов, так чтобы звук (Дж) мог поместиться между двумя звуками (А) и (Б).

И отношение (А) к (Дж), которое следует ему, является отношением интервала танини, и последующий [звук] (Дж) помещается вне (Б) на расстоянии интервала танини.

Расстояние между (Дж) и между (Б) есть расстояние интервала танини и остатка:

(кварта)



И такими двумя способами смешиваются [отношения] между интервалами.

* * *

3 - " смешение тетрахордов".

А что касается тетрахордов, то действительно, они смешиваются с тем, чтобы (394) составить два вида соединения, одно из них - прямое соединение и другое - противоположное соединение.

Противоположное соединение - это когда один из двух больших интервалов помещается со стороны меньшего из интервалов других [тетрахордов] и меньший из его интервалов со стороны большего из интервалов других [тетрахордов], а прямое - это когда один из двух больших интервалов помещается со стороны большего из интервалов других [тетрахордов] и меньший из его интервалов со стороны меньшего из интервалов других [7].

В противоположном соединении может смешаться один род тетрахорда с другим родом с такими же отношениями [интервалов], и могут смешаться (395) в нём два различных в отношении интервалов рода. А что касается прямого соединения, то в нём невозможно составление двух различных в отношении интервалов родов [8].

Среди тетрахордов [есть такие], благозвучия интервалов которых проявляются, если они самостоятельны, и такие, благозвучия которых, если они самостоятельны, проявляются только в трудности [9]. Тетрахорды, благозвучия которых проявляются, это такие, в которых отношения трёх интервалов сближаются, это твёрдые тетрахорды, и сильные из мягких.

А тетрахорды, благозвучия которых не проявляются, это такие, в которых (396) отношения трёх интервалов отличны, это мягкие и в особенности слабые и средние из них.

Когда тетрахорды мягкие и слабые из всех тетрахордов смешиваются с другими тетрахордами, их смешанные интервалы становятся близкими отношениями и обединяются, и в то же время благозвучия их становятся ясными. Поэтому следует смешивать мягкие с сильными, а слабые и средние из твёрдых тетрахордов смешивать с сильными из них.

Таким образом, если мы хотим, чтобы их смешения становились многочисленными, то мы прибегаем к смеси и смешиваем её либо просто, либо с другой смесью. [Здесь] мы дали возможность этому.

Комментарии:

1. Оригинальные термины Фараби "тамзидж" ("смешения") и "халту" (далее также "махлут" - "смеси") в современном словарном значении являются синонимами, и их вариантные переводы приняты нами условно. Возможно, однако, что у Фараби они имеют различные смысловые оттенки.

2. Фараби описывает приёмы извлечения смешанных звуков на струнном инструменте.

3. При одновременном смешении двух звуков неблагозвучных по отношению друг к другу с благозвучным возникают два более совершенных созвучия созвучия, т.е. консонансы.

4. Вероятно, имеются в виду три способа смешения: звуки интервала принадлежат одной гамме, звуки интервала принадлежат разным гаммам (находящимся на разном высотном уровне), один из звуков интервала является общим для разных гамм.

5. Имеется в виду смешение большого целого тона (9/8) и большой терции (5/4), при котором интервалы имеют общий нижний звук. Верхний звук целого тона в этом случае помещается внутри терции.

6. Звуковысотное положение двух равных интервалов отличается на интервал, который меньше их отношения.

7. Видимо, речь идёт о различном ("противоположном" - ал-му‘аккас) и одинаковом ("прямом" - ал-мустаким) строении тетрахордов системы.

8. "Прямое соединение" тетрахордов, т.е. их одинаковое строение, означает и общий интервальный род.

9. В первом случае имеются в виду совершенные тетрахорды, во втором - несовершенные, которые становятся благозвучными только "[...] в трудности", т.е. благодаря продуманному использованию в сочетании с более совершенными тетрахордами.

* * *

(487) (Завершение речи о теоретическом искусстве)

Смысл всего того, о чём велась речь выше, (сводится к тому), чтобы присоединить мелодию к тарика [ритмической последовательности и стихотворному размеру]. А мелодия - это совокупность определённого, значительного числа звуков, все или большинство из которых благозвучны, расположены в определённой последовательности определённого, известного звукоряда, в котором использован определённый род, (488) интервалы которого установлены определённым образом в определённом тамдид [тоне], в котором они перемещаются определенным способом посредством определённого ритма.

Ибо невозможно, чтобы какая бы то ни было мелодия соединялась из любых случайных звуков, и чтобы число и последовательность их были случайны, так же как и все прочие возникающие вещи, каждая (единичная) из которых не соединяется из множества частей.

И невозможно, чтобы какая бы то ни было речь возникала из любых случайных выражений, чтобы порядок и число их были неопределённы, и чтобы какая-либо касыда составлялась из любых случайных замен [’ибдалат - мн. ч. от ’ибдал: замена полустишия в бейте (строке) одной касыды полустишием из другой касыды] и слов, соразмерялась случайным размером, и распевалась любым голосом, подобно тому как касыды, сочинённые в (жанре) элегии (плача) [мараси - мн.ч. от риса’ "элегия, плач"] соединяются иначе, чем касыды, изобличающие пороки. Также должно быть и в мелодиях.

А поскольку каждая из всех прочих вещей, подобных этим, действительно, становится (489) определённой по числу её частей и (их) расположению благодаря

целям, которые она преследует, то также должно быть и в мелодиях. И если сочиняемые мелодии являются конечными целями, так что в каждой из них подразумевается какая-либо цель, то определение мелодии и определение вещей, из которых она соединяется, возможно (лишь) путём познания целей, которые преследуют с помощью них.

Если дело обстоит таким образом, и мы пожелаем составить мелодию, которая должна вести к какой-либо цели, то прежде всего следует овладеть познанием цели, которая должна быть достигнута с её помощью, затем звуками и их расположением, при котором лучше всего достигается совершенство - это проверяется на всем, из чего соединяется мелодия - с тем чтобы, когда мы получим звуки, интервалы и другие (вещи), с помощью которых должна достигаться та цель, были бы сочинены искомые части мелодии, и мы бы получили её.

Поэтому следует перечислить роды целей, которые можно достичь с помощью мелодий, затем объяснить, какая вещь, из упомянутых выше, ведёт к достижению какой цели из тех, которые (490) были перечислены, для того чтобы, когда мы изучим всё это и захотим составить какую-либо мелодию с некой целью, нам было бы легко определить вещи, из которых её надлежит составить.

Среди вещей, с помощью которых следуют к той или иной цели, есть те, которые необходимы в её достижении, те, которые содействуют, выявляют и раскрывают необходимое, и те, которые украшают его, придаёт ему блеск и величие. Есть и такие, которые, присоединяясь к необходимому, способствуют лучшему и быстрому его достижению. (Ввиду этого) вещи, из которых соединяется мелодия, преследующая ту или иную цель, должны распределяться так, чтобы в них присутствовали и необходимые части, и украшающие, и придающие им великолепие, и те, которые выявляют необходимое самым совершенным образом, с тем чтобы её звуки звучали превосходнее. Все эти вещи следует подробно изложить, насколько это возможно в настоящей речи.

Относительно того, следует ли в этой науке, если она, как полагают учёные, является частью наук обучения, разъяснять цели, которые она охватывает, или нет, то в образовательной мудрости (философии) не предполагается исследование того, “для чего бытие” вещей, которые (491) она содержит, но, из четырёх причин, она даёт определение той, на которую указывает выражение “что есть вещь”. Что же касается объяснения других причин и в особенности тех, которые являются целями, и того, “для чего” вещь, то в ней это не предполагается.

Здесь мы покидаем (область) исследования этих вещей, передавая его другому искусству. Это - последнее намерение, преследуемое (выраженное) в этой главе. Пусть же оно послужит завершением второй главы нашей книги.

В двух этих главах мы исчерпали (вопрос) элементов искусства музыки и получили все их основы, при помощи которых человек, запомнив и вдумавшись в них, способен вывести следствия этой науки и овладеть в полной мере причинами всего того, что постигается опытом и чувственным восприятием, и (какую-либо) степень того, что он достиг при помощи этого. Благодаря этому человек становится на верный (путь) тех теоретиков этой науки, которые были правы (в своих утверждениях), знакомится с упущениями тех из них, кто ошибался, и в состоянии восполнить то, что не успели выполнить (другие) теоретики, не достигнув завершённости частей этого искусства.

(492) На этом месте второй главы мы завершаем то, что хотели изложить (в ней) с самого начала, сделаем же его окончанием нашей книги об основах искусства музыки.

* * *

Завершилась вторая глава и с ней

Первый раздел об элементах искусства музыки

Раздел третий о композиции единичных мелодий

Глава первая третьего раздела

(879) Это часть содержит рассуждение о композиции единичных мелодий. То, что относится к этому (вопросу), помещено в этом разделе в двух главах.

Первая из них содержит описание искусства мелодий, которые составляются только из звуков, возникающих на искусственных инструментах [1], и объяснение того, при помощи чего и из чего составляются эти мелодии.

Вторая [глава] содержит описание искусства мелодий, которые составляются из звуков, возникающих в человеческом пении [2], с которыми соединяются харфы, из которых [в свою очередь] составляются метрически упорядоченные слова, согласно пути обычая указывающие на значение; и то, при помощи чего и из чего делаются эти сочиненные мелодии [3].

(Первый род мелодий)

(880) Действительно, цель всего того, что содержат наши рассуждения в разделах, в которых мы их установили раньше этого искусства [4], [та, чтобы] при помощи них соединились мелодии.

Мы уже установили в том, что предшествовало нашей книге, всеобщие вещи, из которых и при помощи которых они сочиняются. Однако [...] познание всех распространенных вопросов об искусстве единичных мелодий не является достаточным, и есть такие, которые остались вне наших целей в первом вопросе, с тем чтобы мы сказали о единичных вещах, посредством которых сочиняются единичные мелодии.

(881) И мы говорим сначала, что в целом мелодия - это совокупность звуков подобно [такой] последовательности, согласно тому, что мы определили в книге элементов [5].

Среди них [есть] такие, которые являются совокупностью звуков, без того, чтобы с ними соединялись другие положения, кроме того что они организовываются только подобно последовательности [6].

И из них [есть] совокупность звуков, которая сочиняется определенным образом. С ней сочетаются харфы, из которых составляются слова и понятия естественные для них, метрически упорядоченные, согласно пути обычая указывающие на значение.

Так как первый род из родов мелодий [существовал] как основа второго рода, необходимо, чтобы рассуждение о нем предшествовало рассуждению о втором роде, и мы говорим:

Звуки, из которых сочиняется первый род мелодий, отбираются сочинителем из звуков некоторых родов звукорядов, которые перечислялись раньше полным перечислением [7]. Звукоряд - это то, в чём малые интервалы организуются таким образом, [чтобы] (882) подготовить то, из чего получаются звуки мелодии. Поэтому мы перечислим сначала роды единичных звукорядов. Звукоряды различаются, во-первых, тетрахордами, которые используются в них. Среди них [есть] такие, в которых используются твёрдые тетрахорды и [...] такие, в которых используются мягкие тетрахорды. Звукоряды, в которых используются некоторые из этих тетрахордов [бывают двух видов]: среди них те, которые являются неполными, и те, которые являются полными.

Среди полных есть те, которые потенциально полны, и те, которые абсолютно полны [8]. А неполные - это те, чьи края меньше отношения октавы, и наименьший [звукоряд] из них тот, чьи края [находятся] в отношении квинты. Потенциально полные - это те [звукоряды], чьи края [находятся] в отношении октавы, а абсолютно полные - это те, чьи концы [находятся] в отношении двойной октавы. Во введении к этому искусству уже разъяснялась причина, которой [обусловлено] появление абсолютно полных звукорядов - двойной октавы.

(883) Абсолютно полные [бывают] разъединёнными и соединенными, и каждый из них является либо однородным, либо разнородным [9]. Это уже разъяснялось в книге, которая [написана] нами о распространенных инструментах [10], с тем чтобы на некоторых из них использовался абсолютно полный звукоряд, на некоторых - потенциально полный звукоряд, на некоторых - неполный [звукоряд], а некоторые из них не достигали в этом неполных звукорядов, однако, на них использовалась бы часть звукоряда, которая является неполным звукорядом, например, та, что [используется] на багдадском танбуре.

Там разъясняется, что на большинстве распространенных инструментов обычно используются звукоряды упорядоченные [согласно] другой, более полной их последовательности, однако, действительно, они упорядочиваются согласно тому, при помощи чего применение инструмента является наиболее удобным, а именно при помощи звукоряда, упорядоченного на уде [11].

(Таблицы чисел звуков, благозвучий и неблагозвучий в неизменных разъединённых полных звукорядах) [12].

Неполный звукоряд и потенциально полный звукоряд являются частями абсолютно полного. Когда мы приводили абсолютно полный звукоряд, в его состав вошли и неполный и потенциально полный звукоряд. Поэтому мы хотим, чтобы разъединённые звукоряды, которые мы перечислим здесь, были абсолютно полными звукорядами, и мы определим их неизменными разъединёнными звукорядами и перечислим благозвучия и неблагозвучия в каждом из них.

[Звукоряды], в которых [звуки] согласуются [так], что последовательность их делается соединённой или используется изменяемо на некоторых инструментах, их благозвучия и неблагозвучия мы перечислили там, где упоминался этот инструмент в книге распостраненных инструментов [13].

Мы начнём здесь с абсолютно полных звукорядов, в которых используются твёрдые тетрахорды, затем мы прибавим те, в которых используются мягкие тетрахорды. Мы используем здесь упорядоченные определения звуков, согласно последованию их звуков, различающихся по высокости и низкости. Это те [определения], которые не меняются при смене интервального рода и не меняются при [различной] последовательности малых интервалов в звукорядах [14].

Вопрос об этих определениях мы уже разъяснили в книге (885) введения и перечислили [разные] виды определений звуков [в] звукоряде [15]. И мы [также] использовали здесь упорядоченные определения их родов и обозначили звук каждой группы малыми числами, которые следуют друг за другом согласно отношению этого звука [16]. И мы заключили их в таблицу и сделали каждую таблицу такой, что она охватывает пятнадцать строк по вертикали и три по горизонтали. Мы зафиксировали в первой строке знаки звуков и обозначили их буквами алфавита [17]. Во второй строке мы зафиксировали их названия, а в третьей их схематические изображения и их числа [18]. И мы сопроводили таблицу каждого звукоряда другой таблицей, в которой зафиксировали благозвучия каждого звука этого звукоряда и их неблагозвучия [19].

(886-958)

[Таблица № 1]

(1) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены средние соединенные интервалы, те, которые следует применять на уде вместо твердого [тетрахорда], имеющего две мадды [два целых тона].

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	1620	8/9	.Б.. Х.. Х... Л.. С ..Дж Д .В З. Т И К. М Н.
Б	низкий основных	1440	8/9	А.Дж Д Х В .. Т.. Л М .. .. З Х .И К ..Н С
Дж	средний основных	1280	9/10	. Б . Д . В ... И .. М .. А . . . Х . З . Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	1152	15/16	. Б Дж . Х В З ... К .. Н . А .. . ... Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	1080	8/9	А Б . Д . В З Х Т .. Л .. С .. Дж . . .... И К . М Н .
В	средних средних	960	9/10	. Б Дж Д Х . З . Т И .. М .. А .... . . Х .. К Л . Н С
З	высокий средних	864	15/16	... Д Х В .. Х Т . К .. Н . А Б Дж ... . .. И . Л М . С
Х	средний	810	8/9	А ... Х В . . Т .. Л .. С . Б Дж Д . В .. . И К . М Н .
Т	следующий за средним	720	8/9	. Б .. Х В З Х .. И К Л М .. А . Дж Д .... Н С
И	низкий высоких	640	9/10	.. Дж .. В .. Т . К . М .. А Б . Д Х . З Х ... Л . Н С
К	средний высоких	576	15/16	... Д .. З . Т И . Л М Н . А Б Дж . Х В . Х .. . ... С
Л	высокий высоких	540	8/9	А Б .. Х .. Х Т . К . М Н С .. Дж Д . В З .. И . . ...
М	низкий острых	480	9/10	. Б Дж .. В .. Т И К Л . Н . А .. Д Х . З Х .... . . С
Н	средний острых	432	15/16	... Д .. З ... К Л М . С А Б Дж . Х В . Х Т И ... .
С	высокий острых	405		А ... Х .. Х ... Л . Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . М . .

[Таблица № 2]

(2) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы удвоенного среднего, это - твердые [тетрахорды], имеющие две мадды, применяемые на уде и на большинстве известных у нас инструментов.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	2196	 8/9	. Б .. Х .. Х ... Л .. С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н.
Б	низкий основных	2592	 8/9	А . дж . Х В .. Т .. Л М .. . .. Д .. З Х . И К .. Н С
Дж	средний основных	2304	 8/9	. Б . Д . В З .. И .. М Н . А . . . Х .. Х Т . К ... С
Д	высокий основных	2048	 243/256	.. Дж . .. З ... К .. Н . А Б . . Х В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	1944	 8/9	А Б ... В . Х Т .. Л .. С .. Дж Д . . З .. И К . М Н .
В	средних средних	1728	 8/9	. Б Дж . Х . З . Т И .. М .. А .. Д . . . Х .. К Л . Н С
З	высокий средних	1536	 243/256	.. Дж Д . В . .. И К .. Н А Б .. Х . . Х Т .. Л М . С
Х	средний	1458	 8/9	А ... Х ... Т .. Л .. С . Б Дж Д . М З . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	1296	 8/9	. Б .. Х В . Х . И . Л М .. А . Дж Д .. З . . . К .. Н С
И	низкий высоких	1152	 8/9	.. Дж .. В З . Т . К . М Н . А Б . Д Х .. Х . . . Л .. С
К	средний высоких	1024	 243/256	... Д .. З .. И . .. Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . Л М . С
Л	высокий высоких	972	 8/9	А Б .. Х .. Х Т ... М . С .. Дж Д . В З .. И К . . Н .
М	низкий острых	864	 8/9	. Б Дж .. В .. Т И . Л. Н А .. Д Х . З Х .. К . . . С
Н	средний острых	768	 243/256	.. Дж ... З .. И К . М. . А Б . Д Х В . Х Т .. Л . . С
С	высокий острых	729		А ... Х .. Х ... Л .. . Б Дж Д . В З . Т И К . М Н .

[Таблица № 3]

(3) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы первого соединенного, это - первый из двух тетрахордов, при помощи которого совершенствуется багдадский танбур.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	648	8/9	Б .. Х..Х...Л..С .Дж Д.В З.Т И К.М Н.
Б	низкий основных	576	7/8	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	504	8/9	. Б . Д Х В З . . И . . М Н . А . . . . . . Х Т . К Л . . С
Д	высокий основных	448	27/28	. . Дж . Х . З . . . К . . Н . А Б . . . В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	432	7/8	А Б . Д . В . Х Т . . Л . . С . . Дж . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	378	8/9	. . Дж . Х . З Х . И . . М .. А Б . Д . . . . Т . К Л . Н С
З	высокий средних	336	27/28	. . Дж . Д . В . Х Т И К . . Н. А Б . . Х . . . . . . Л М . С
Х	средний	324	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	288	7/8	. Б . . Х . З Х . И . Л . . . А . Дж Д . В . . . . К . М Н С
И	низкий высоких	252	8/9	. . Дж . . В З . Т . К Л М Н . А Б . Д Х . . Х . . . . . С
К	средний высоких	224	27/28	. . . Д . . З . . И . Л . Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . М . С
Л	высокий высоких	216	7/8	А Б . . Х . . Х Т И К . М . С . . Дж Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	189	8/9	. . Дж . . В . . . И . Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	168	27/28	. . Дж Д . . З . . И К . М . . С А Б . . Х В . Х Т . . Л . . .
С	высокий острых	162		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 4]

(4) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы первого удвоенного, это - второй тетрахорд, при помощи которого совершенствуется багдадский танбур.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	576	8/9	. Б . . Х . . Х . . . Л . . С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	512	7/8	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	448	7/8	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	392	48/49	. . Дж . Х В З . . . К . . Н . А Б . . . . . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	384	7/8	А Б ДжД . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	336	7/8	. . Дж Д Х . З Х . И . . М . . А Б . . . . . . Т . К Л . Н С
З	высокий средних	294	48/49	. . . Д . В . Х . . К . . Н . А Б Дж . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	288	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	256	7/8	. Б . . Х . . Х . И . Л . . . А . Дж Д . В З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	224	7/8	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	196	48/49	. . . Д . . З . . И . Л М Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . . . С
Л	высокий высоких	192	7/8	А Б . . Х . . Х Т И К . М . С . . Дж Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	168	7/8	. . Дж . . В . . . И К Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . . . . . .
Н	средний острых	147	48/49	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б Дж . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	144		А . . . Х . . Х . . . Л М Н Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 5]

(5) неизменный разъединённый звукоряд, в которой расположен соединенный третий [тетрахорд], это тот, который называется твёрдый ровный [соединенный].

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	1980	8/9	. Б Дж . Х . . Х . . . Л . . С . . . Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	1760	9/10	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	1584	10/11	А Б . Д Х В . . . И . . М . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	1440	11/12	. . Дж . Х . З . . . К . . Н А Б . . . В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	1320	9/10	А Б Дж Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	1188	10/11	. . Дж . Х . З Х . И . . М . . А Б . Д . . . . Т . К Л . . Н С
З	высокий средних	1080	11/12	. . . Д . В . Х . . К . . Н . А Б Дж . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	990	8/9	А . . . Х В З . Т И, Л . . С . Б Дж Д . . . . . . К . М Н .
Т	следующий за средним	880	9/10	. Б . . Х . . Х . И . Л . . . А . Дж Д . В З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	792	10/11	. . Дж . . В . Х Т . К Л М . . А Б . Д Х . З . . . . . . Н С
К	средний высоких	720	11/12	. . . Д . . З . . И . Л . Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . М . С
Л	высокий высоких	660	9/10	А Б . . Х . . Х Т И К . М . С . . Дж Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	594	10/11	. . Дж . . В . . . И . Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	540	11/12	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б ДЖ . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	495		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 6]

(6) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены интервалы твёрдого, называемого разъединённым первым [тетрахордом].

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	720	8/9	. Б . . Х . . Х . . . Л . . С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	640	7/8	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	560	9/10	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	504	20/21	. . Дж . Х В З . . . К . . Н . А Б . . . . . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	480	7/8	А Б Дж Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	420	9/10	. . Дж Д Х . З Х . И . . М . . А Б . . . . . . Т . К Л . Н С
З	высокий средних	378	20/21	. . . Д . В . Х . . К . . Н . А Б Дж . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	360	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	320	7/8	. Б . . Х . . Х . И . Л . . . А . Дж Д . В З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	280	9/10	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	252	20/21	. . . Д . . З . . И . Л М Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . . . С
Л	высокий высоких	240	7/8	А Б . . Х . . Х Т И К . М . С . . Дж Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	210	9/10	. . Дж . . В . . . И К Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . . . . . .
Н	средний острых	189	20/21	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б Дж . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	180		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 7]

(7) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены [интервалы] сильного окрашенного [тетрахорда], упомянутого раньше, это - тетрахорд, называемый последовательным сильным.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	1890	8/9	. Б . . Х . . Х . . . Л . . С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	1680	6/7	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	1440	11/12	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	1320	21/22	. . Дж . Х З . . . К . . Н А Б . . . В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	1260	6/7	А Б Дж Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	1080	11/12	. . Дж . Х . З Х . И . . М . . А Б . Д . . . . Т . К Л . Н С
З	высокий средних	990	21/22	. . . Д . В . Х . . К . . Н . А Б Дж . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	945	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . . . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	840	6/7	. Б . . Х . . Х . И Л . . . А . Дж Д . В З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	720	11/12	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . Н С
К	средний высоких	660	21/22	. . . Д . . З . . И . Л . Н А Б Дж . Х В . Х Т . . . М . С
Л	высокий высоких	630	6/7	А . . . Х . . Х Т И К . М . С . Б Дж Д . А З . . . . . . Н .
М	низкий острых	540	11/12	. Дж . . В . . . И . Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	495	21/22	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б ДЖ . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	472,50		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 8]

(8) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположены [интервалы] среднего окрашенного, который упоминался раньше, это - организованный тетрахорд, называемый средним последовательным.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	324	8/9	. Б . . Х . . Х . . . Л . . С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	288	5/6	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	240	14/15	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	228	27/28	. Б Дж . Х . . . . . К . . . . А . . . . В З Х Т И . Л М Н С
Х	низкий средних	216	5/6	А Б ДЖ Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	180	14/15	. . Дж . Х . З Х Т И . . М . . А Б . Д . . . . . . К Л . Н С
З	высокий средних	171	27/28	. . . Д Х В . Х Т . К Л . Н . А Б Дж . . . . . . И . . М . С
Х	средний	162	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	144	5/6	. Б . . Х В . Х . И . Л . . . А . Дж Д . . З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	120	14/15	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	114	27/28	. . . Д . . З . . И . Л . Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . В . С
Л	высокий высоких	108	5/6	А . . . Х . . Х Т И К . М . С . Б Дж Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	90	14/15	. . Дж . . В . . . И . Л . . С А Б . Д Х . З Х Т . К . . Н.
Н	средний острых	85, 50	27/28	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б Дж . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	81		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 9]

(9) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположен средний организованный третий [тетрахорд], который упоминался раньше, это - тетрахорд, называемый слабым последовательным.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	540	8/9	. Б . . . . . Х . . Л . . . С . . Дж Д Х В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	480	4/5	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х , И К . М Н С
Дж	средний основных	384	23/24	. Б . Д Х В . . . И . . . . А . . . . . З Х Т . К Л М Н С
Д	высокий основных	368	45/46	. . Дж . Х . З . . . К . . Н . А Б . . . В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	360	4/5	А Б ДЖ Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	288	23/24	. . Дж . Х . З Х Т И . . М . . А Б . Д . . . . . . К Л . Н С
З	высокий средних	276	45/46	. . . Д . В . Х . . К . . Н . А Б ДЖ . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	270	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	240	4/5	. Б . . Х В . Х . И . Л . . . А . ДЖ Д . . З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	192	23/24	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	184	45/46	. . . Д . . З . . И . Л . Н . А Б ДЖ . Х В . Х Т . . . М . С
Л	высокий высоких	180	4/5	А Б . . Х . . Х Т И К . М . С . . Дж Д . В З . . . . . . Н.
М	низкий острых	144	23/24	. . . . . В . . . И . Л . Н С А Б Дж Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	138	45/46	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б ДЖ . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	135		А . . . Х . . Х . И . Л . . . . Б ДЖ Д . В З . Т . К . М Н .

[Таблица № 10]

(10) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположен сильный средний в мягкости [тетрахорд], называемый окрашенным сильным.

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	1890	8/9	.Б . . Х . . Х . . . Л . . С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	1680	6/7	А . Дж Д Х . . . Т . . Л . . . . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	1440	14/15	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	1344	15/16	. Б ДЖ . Х . З . . . К . . Н . А . . . . В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	1260	6/7	А Б Дж Д . В З Х Т . . Л . . С . . . . И К . М Н .
В	средних средних	1080	14/15	. . Дж . Х . З Х . И . . М . . А Б . Д . . . . Т . К Л . Н С
З	высокий средних	1008	15/16	. . . Д Х В . Х Т . К . . Н . А Б Дж . . . . . . И . Л М . С
Х	средний	945	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	840	6/7	. Б . . Х . З Х . И К Л . . . А . Дж Д . В . . . . . . М Н С
И	низкий высоких	720	14/15	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	672	15/16	. . . Д . . З . Т И . Л . Н . А Б ДЖ . Х В . Х . . . . М . С
Л	высокий высоких	630	6/7	А Б . . Х . . Х Т И К . М Н С . . Дж Д . В З . . . .
М	низкий острых	540	14/15	. . Дж . . В . . . И . Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	504	15/16	. . . Д . . З . . . К Л М . С А Б Дж . Х В . Х Т И . . . . .
С	высокий острых	472, 50		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 11]

(11) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположен окрашенный мягкий [тетрахорд].

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	1026	8/9	. Б . . Х . . Х . . . Л . . С . . Дж . Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	912	5/6	А . Дж . Х . . . Т . . Л . . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	760	18/19	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	720	19/20	. . Дж . Х . З . . . К . . Н . А Б . . . В . Х Т И . Л М . С
Х	низкий средних	684	5/6	А Б ДЖ Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	570	18/19	. . Дж . Х . З Х Т И . . М . . А Б . Д . . . . . . К Л . Н С
З	высокий средних	540	19/20	. . . Д . . . Х . . К . . Н . А Б Дж . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	513	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б ДЖ Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	456	5/6	. Б . . Х В . Х . И . Л . . . А . Дж Д . . З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	380	18/19	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	360	19/20	. . . Д . . З . . И . Л . Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . М . С
Л	высокий высоких	342	5/6	А Б . . Х. . Х Т И К . М . С . . ДЖ Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	285	18/19	. . Дж . . В . . . И . Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	270	19/20	. . . Д . . З . . . К . М . С А Б ДЖ . Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	256, 50		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б ДЖ Д . В З . Т И К . . . .

[Таблица № 12]
(12) неизменный разъединённый звукоряд, в котором расположен организованный слабый [тетрахорд].

звуки, их названия и величины				*благозвучия и неблагозвучия*
А	низкий добавочных	1395	8/9	. Б . . Х . . Х . . . Л С . . Дж Д . В З . Т И К . М Н .
Б	низкий основных	1240	4/5	А . Дж . Х . . . Т . . Л. . . . . . Д . В З Х . И К . М Н С
Дж	средний основных	992	30/31	. Б . Д Х В . . . И . . М . . А . . . . . З Х Т . К Л . Н С
Д	высокий основных	960	31/32	. . Дж . Х . З . . . К . . . . А Б . . . В . Х Т И . Л М Н С
Х	низкий средних	930	4/5	А Б Дж Д . В . Х Т . . Л . . С . . . . . . З . . И К . М Н .
В	средних средних	744	30/31	. . Дж . Х . З Х Т И . . М . . А Б . Д . . . . . . К Л . Н С
З	высокий средних	720	31/32	. . . Д . В . Х . . К . . Н . А Б Дж . Х . . . Т И . Л М . С
Х	средний	697, 50	8/9	А . . . Х В З . Т . . Л . . С . Б Дж Д . . . . . И К . М Н .
Т	следующий за средним	620	4/5	. Б . . Х В . Х . И . Л . . . А . Дж Д . . З . . . К . М Н С
И	низкий высоких	496	30/31	. . Дж . . В . . Т . К Л М . . А Б . Д Х . З Х . . . . . Н С
К	средний высоких	480	31/32	. . . Д . . З . . И . Л . Н . А Б Дж . Х В . Х Т . . . М . С
Л	высокий высоких	465	4/5	А Б . . Х . . Х Т И К . М . С . . Дж Д . В З . . . . . . Н .
М	низкий острых	372	30/31	. . Дж . . В . . . И . Л . Н С А Б . Д Х . З Х Т . К . . . .
Н	средний острых	360	31/32	. . . . . . З . . . К . М . С А Б Дж Д Х В . Х Т И . Л . . .
С	высокий острых	348, 75		А . . . Х . . Х . . . Л М Н . . Б Дж Д . В . . Т И К . . . .

Комментарии:

1. ”Искусственными инструментами” (’алат сина‘ийа) Фараби называет инструменты, изготовленные из различных материалов (т.е. музыкальный инструмент в современном понимании). “Естественный инструмент” (‘ала таби‘ийа) - человеческий голос (глосовой аппарат).

2. Слово “талхинат”, означающее “пение”, производно от “лахн” - “мелодия”.

3. Первоначальное определение родов мелодий Фараби даёт во введении.

4. Имеются в виду все предшествующие разделы книги.

5. Первый раздел второй части книги (Ал-Фараби 1967).

6. “Другие положения” (халат ’ухра) - это харфы, поэтические выражения, соединённые со звуками.

7. Описанию звукорядов посвящено несколько параграфов из второй главы первого раздела и второго раздела (Ал-Фараби 1967).

8. Для построения своей классификации полных звукорядов Фараби применяет универсальную взаимосвязанную пару логико-философских и эстетических категорий действительно и потенциально совершенного (полного) (Джумаев 1995).

9. “Однородным” - “муташабиха” Фараби называет звукоряд, состоящий из тетрахордов одного интервального рода и вида, соответственно “разнородным” (мутагайира) - звукоряд из тетрахордов различных родов и видов. Тем самым Фараби теоретически допускает такое построение звукоряда, при котором в него одновременно входят тетрахорды разных родов.

10. Второй раздел второй части книги.

11. Поскольку звуковая шкала уда имела среди инструментов той эпохи (IX–X вв.) наибольший диапазон и оптимальную, с практической точки зрения, организацию, уд считается самым совершенным инструментом, и его ладовая система адаптируется на других инструментах в соответствии с тем, “при помощи чего применение инструмента является лёгким”.

12. Термины “благозвучие” и “ неблагозвучие” (мутала’им, гайр мутала’им) по смыслу означают “консонанс”, “диссонанс”. Для обозначения консонанса Фараби применяет также другой термин - “ал-муттафик”.

Данными терминами Фараби обозначает, с одной стороны, мелодические интервалы, образованные от каждой ступени полного звукоряда, с другой стороны, отдельный звук по отношению к основному. Последнее значение позволяет перевести термины и как “консонирующий и диссонирующий звук”. В целом, понятия благозвучия - неблагозвучия являются общеэстетическими и проецируются на теорию звуковысотности, ритма, композиции.

13. Соединённая последовательность считается у Фараби несовершенной. В этом разделе, представляющем собой итоговую часть трактата, Фараби рассматривает только неизменные разъединённые звукоряды как совершенные и естественные.

14. Фараби говорит о тройке обозначений тонов внутри каждого тетрахорда: низкий - средний - высокий (сакил - васит - хадда), которая является устойчивой вне зависимости от звуковысотного положения тетрахорда и его внутренней структуры. Сравнения с греческой системой обозначений см. в 3 главе основной части диссертации (Том I).

15. Имеется в виду вторая глава “Введения в искусство музыки”.

16. “Малыми числами” Фараби, видимо, называет числовые выражения малых интервалов внутри тетрахорда.

17. Фараби применяет распространённую в науке о музыке и музыкальной практике Востока буквенную систему обозначения тонов “абджад” (название непереводимо и включает в себя последовательность из первых четырёх букв этой системы: алиф, бам, джим, даль). Система абджад выполняла функцию нотации и фиксировалась на струнах уда.

18. Вторая графа содержит звуковысотные обозначения ступеней полного звукоряда; третья - интервальные выражения целыми числами прописью (в нашем переводе отсутствуют), цифрами, дробные выражения и схемы чередования тетрахордов и разъединительных тонов.

19. У Фараби таблицы консонирующих и диссонирующих звуков приводятся отдельно от таблиц полных звукорядов. Мы объединяем их, следуя варианту Р.д'Эрланже, для компактности и наглядности материала (d'Erlanger 1930-35, T.2, 6-17). В последней (правой) графе точки между знаками буквенной нотации указывают на пропущенные ступени звукорядов.

В Приложении V мы приводим таблицы полных звукорядов в оригинале (из критического издания), в переводе и транслитерации д'Эрланже, а также - собственные нотные расшифровки этих таблиц.

* * *

(Начала переходов и основания мелодий) [1].

(959) Так как мы уже перечислили единичные звукоряды, то далее поговорим о переходах, о началах переходов и об основаниях мелодий.

Ибо, действительно, переход может осуществляться посредством всех звуков звукоряда полностью и на некоторых звуках звукоряда, однако звуки, степень отношения которых едина, считаются едиными, и поэтому если перемещаться по ним, они становятся подобны повторению одного звука, и поэтому возникают мелодии, которые сочиняются из звуков, входящих в интервалы, степень отношения которых едина. Предпочтительнее [сочинять] звуки, которые не повторяются [2].

Звуки различных высотных уровней [3], из которых (960) наилучшими считаются те, что являются единым звуком, это те, что [расположены] на краях октавы, меньше их те, что находятся на краях квинты, затем меньше [последних] те, что находятся на краях кварты.

[К ним относятся] также те, что находятся на краях дуодецимы и двойной октавы [4]. Однако обычно в большинстве случаев не имеет место использование дуодецимы, двойной октавы и ундецимы, но возможно использование их изредка [5].

Большинство того, что используется - это звуки, которые содержатся в этих трёх [интервалах] - октаве, квинте или кварте.

Звуки каждого из этих трех [интервалов], степень отношения которых не является единой, это те, которые мы называем "основаниями мелодий", также как и звуки, которые охватывают любой звукоряд, и степень отношения которых считается различной согласно краям этого интервала, в объёме которого сочиняются мелодии, ибо звуки, степень отношения которых едина согласно неполному звукоряду, сила их станет различной согласно полному звукоряду [6]. И основания (961) мелодий в каждом из полных и неполных звукорядов - это те, степень отношения которых различна согласно нашим измерениям их по отношению к краям звукоряда, в которой имеются эти звуки и всё, что возникает из них. И поэтому они используются в мелодиях для того, чтобы при их помощи мелодии стали совершеннее и лучше [7].

Основания мелодий - это самые необходимые звуки, из которых сочиняются мелодии. Что касается октавы, то [звуков здесь] семь, в квинте - четыре, а в кварте - три, в ундециме - десять, в дуодециме - одиннадцать, а в двойной октаве - четырнадцать.

Однако те, что больше отношения октавы, невозможно, чтобы их виды создавались совершенными в двойной октаве, и поэтому, действительно, виды ограничиваются только этими тремя [8]. В целом видов октавы семь, а видов квинты четыре, видов кварты - три.

Начала мелодий в каждом из этих трех различаются в (962) зависимости от их транспозиций, согласно различиям видов [9]. Мелодии, сочиненные из оснований, взятых из [одного] вида - это подобие оснований, взятых из другого [такого же вида] какого бы то ни было из этих трех [интервалов], которые имеются в двойной октаве, содержащей больше одного вида [интервалов][10].

Края видов - это начала переходов по звукам каждого вида, и они называются "началами мелодий". И что касается начал мелодий, то в кварте их три, в квинте четыре, а в октаве семь [11].

Виды берутся от высокой стороны к низкой стороне, или от низкой стороны к высокой стороне, и каждый из видов некоторых этих интервалов (четырех), когда они бывают в середине системы и берутся сверху вниз, бывают подобны взятым снизу вверх. Поэтому число начал мелодий удваивается, однако они согласуются между собой так, что подобия объединяются в [одном] звуке по их сути [12].

И смешиваются тетрахорды, транспозиции и звукоряды, и (963) увеличивается число оснований, подобно тому, как было сказано раньше в книге введения [13]. Однако лучше, чтобы каждый звук из смешанных использовался отдельно (по его положению), когда эти звуки являются основаниями мелодий, а что касается того, когда они используются в мелодиях множествами, последованиями, насыщенностями, пышностями и содействующими в началах и разделах (мелодий), то часть их смешивается с частью [14]. Эти вещи становятся ясными, когда рассматриваются арабские мелодии, составленные из звуков звукоряда, используемого на уде.

Когда основания мелодий, действительно, заимствуются не только из звуков этих трех интервалов, но и из звуков всех других интервалов, то [возникает] множество сочиненных мелодий, основания которых могут быть смешанными, но не являются ими. Эти основания, однако, в целом собраны из всей двойной октавы, так как их звуки - многочисленны и являются звуками [ступенями] звукорядов, у которых отношения краев больше отношения октавы. В [этом случае] не ясно, какие из них основания, а какие из них - насыщенности [15].

[Если] каждая мелодия сочиняется из оснований звукоряда, который больше отношения октавы, то в ней меньше насыщенностей или они не находятся в ней совсем, потому что насыщенности берутся из [всех] мест, кроме тех, из которых берутся основания [16].

(964) И когда основания взяты из двойной октавы или из того, что близко ей из простых звукорядов, там не остаются звуки, образованные из звуков этого интервала, если они берутся насыщенностями, разве только в них звуки другого звукоряда являются смешанными с ними, или звуки другой транспозиции [являются] смешанными с транспозицией звуков первого звукоряда [17].

И когда абсолютно полный звукоряд является двойной октавой, а потенциально полный заменяет совокупность систем, которые больше её отношения, то невозможно, чтобы их виды получались в звукоряде, если она не является двойной октавой, разъединённой и однородной (неизменной) [18]. Потенциальный звукоряд организовывает то, что меньше их отношения согласно тому, что они - её части, и организовывает то, что больше их отношения согласно тому, что упоминалось раньше [19]. Ибо мы, когда направляли к тому, что хотели разъяснить об октаве и о видах её, организовали это наставление и к целям всех интервалов, из которых берутся основания мелодий и всех видов октавы.

И вместе с этим, действительно, мелодии сочиняются и из оснований, которые берутся из того, что больше отношения октавы, но в их изготовлении не много труда и превосходства искусства, так как в них мало насыщенностей [20]. Вместе с тем те, в которых частично имеются увеличения и украшения, находятся в [мелодии], сочинённой из оснований октавы, а те, которые имеются в сочинённой из оснований октавы, не имеются в мелодии, [сочинённой] из оснований, которые больше её отношения [21].

Представим (эти) виды в таблице:

Мы представили в этой таблице виды октав, (966) кварт и квинт, и это освобождает нас от отдельной таблицы для каждого вида. Края этих видов, с какой бы из двух сторон они не брались, - это начала мелодий, а то, что между двумя краями звуков в звукоряде к одному из двух краёв, либо самому высокому, либо самому низкому, это основания мелодий в этом виде.

Мы получим также роды единичных переходов в таблице, и ясно, что мы, когда перечисляли роды переходов в основаниях одного из видов октав, упорядочили там как бы то ни было и роды переходов в видах, отношения которых меньше её, и в видах, которые больше её отношением [22].

Пусть будет то, что мы перечислили из них, только родами простых переходов, а что касается сложных, то наблюдающий может получить их самостоятельно путём составления этих простых.

* * *

(Виды единичных переходов в основаниях высокой октавы) [23].

(967) (1) “прямой переход”.

Это переход без возвращения к тому, что составлено [24].

(968) (А) прямой соединённый переход, который осуществляется без скачка [25]:

Х Т И К Л М Н	обращение	С Н М Л К И Т

(Б) прямой последовательный переход, в котором перешагивают звуки, пропущенные в середине [26]:

1 - с одним скачком:

Х . И . Л . Н	обращение	С . М . К . Т

(969) 2 - с двумя скачками:

Х . . К . . Н	обращение	С . . Л . . Т

(970) 3 - с тремя скачками:

Х . . . Л . .	обращение	С . . . К . .

4 - с четырьмя скачками:

Х . . . . М .	обращение	С . . . . И .

(971) 5 - с пятью скачками, и то, что превышает [их]:

Х . . . . . Н	обращение	С . . . . . Т

(2) “ отклоняющийся переход”.

Это возвращение к началу без перехода к [другому] виду [27].

(А). возвращение к началу без средних звуков, которые пропускались [28].

1 - один интервал [пропускается]:

Х Т Х . И Х . . К Х . . . Л Х . . . . М Х . . . . . Н Х	обращение	С Н С . М С . . Л С . . . К С . . . . И С . . . . . Т С

(972) 2 - два интервала:

Х Т И Х . . К Л Х . . . . М Н Х	обращение	С Н М С . . Л К С . . . . И Т С

(973) 3 - три интервала:

Х Т И К Х . . . Л М Н Х	обращение	С Н М Л С . . . К И Т С

(974) 4 - четыре интервала:

Х Т И К Л . . Х	обращение	С Н М Л К . . С

5 - пять интервалов:

Х Т И К Л М . Х	обращение	С Н М Л К . . С

(Б) возвращение к началу при помощи средних звуков, которые пропускались: тех, что переходили на них и тех, что не переходили [29].

(1). при помощи средних [звуков], которые переходят на них согласно родам, и вот их примеры:

(975) (Первый):

Х Т И / Т Х . . К Л / К Х . . . . М Н / М Х	обращение	С Н М / Н Х . . К Л / К Х . . . . М Н / М Х

(Второй):

Х Т И К / И Т Х . . . Л М Н / М Л Х	обращение	С Н М Л / М Н С . . . К И Т / И К С

(976) (Третий):

Х Т И К Л / К И Т Х	обращение	С Н М Л К / Л М Н С

(2) при помощи средних [звуков], которые не переходят на них согласно родам, и вот их примеры:

(Первый):

Х . И / Т Х . . . Л/ К Х . . . . . Н / М Х	обращение	С . М / Н С . . . К / Л С . . . . . Т / И С

(977) (Второй):

Х . . К / И Т Х . . . . . Н / М Л Х	обращение	С . . Л / М Н С . . . . . Т / И К С

(Третий):

Х . . . Л / К И Т Х	обращение	С . . . К / Л М Н С

(3) “круговой переход”.

Это возвращение к началу и переход после этого от начала к (978) виду подобному первому с другой стороны и возвращение на первый звук из второго вида, затем возвращение к началу, и это два или более раза [30].

1 - один интервал:

Х Т/ Х З / Х . И / Х . В / Х . . К / Х . . Х / Х . . . Л / Х . . . Д / Х . . . . М / Х . . . . Дж / Х . . . . . Н / Х . . . . . Б / Х . . . . . . С / Х . . . . . . А/ Х

2 - два интервала:

Х Т И / Х З В / Х . . К Л / Х . . Х Д / Х . . . . М Н / . . . . Дж Б /

(979) 3 - три интервала:

Х Т И К / Х З В Х / Х . . . Л М Н / Х . . . Д Дж Б /

Х

4 - четыре интервала:

Х Т И К Л / Х З В Х Д Х . . . . В Н С / Х . . . . Дж Б А Х

5 - пять интервалов:

Х Т И К Л М / Х З В Х Д Дж/ Х . . . . . Н С / Х . . . . . Б А Х

(980) (4) “извилистый переход”.

Это возвращение к другому началу из тех, которые оставлялись, либо то, что перешло на них, либо то, что не перешло на них [31].

(А) возвращение к тому, что перешло на них согласно родам, и вот их примеры:

(Первый):

Х Т И / Т . К Л / К . М Н М .	обращение	С Н М / Н . Л К / Л . И Т И .

(Второй):

Х Т И К / Т . . Л М Н Л . .	обращение	С Н М Л / Н . . К И Т К . .

(981) (Б) возвращение к тому, что не перешло на них согласно родам, и вот их примеры:

(Первый):

Х . И / Т . . Л / К . . Н М .	обращение	С . М / Н . . К / Л . . Т Д .

(982) (Второй):

Х . . К / Т И . . . Н Л М .	обращение	С . . Л / Н М . . . Т К И .

Эти таблицы уже показали роды простых переходов, за исключением родов движения, которые человек может делать самостоятельно при вдумчивом размышлении. А что касается сложных, то, действительно, они составляются из [простых], и нет необходимости, чтобы мы получили их в отдельных таблицах.

Возможно, чтобы в каждом из родов переходов использовалось повторение. Это повторение одного звука много раз, либо два раза, либо больше.

Примеры этого в роде первом:

(Дж.Дж) и (Т.Т.) и (И.И.И) и (К.К.К.) и (Л.Л.) и (М.М.) и (Н.Н.) [32].

Необходимо, чтобы этому примеру следовали во всех видах октав, и в переходе в основания всех других звукорядов, которые больше отношения октавы и в основания квинты и кварты, подражая тому, что утверждалось в этих таблицах.

Комментарии:

1. Термин “интикал” (букв. ”перемещение”) и обозначаемое им понятие “перехода” имело существенное значение в теоретических учениях древности, чем и обусловлено выделение этого вопроса у Фараби в специальный раздел учения о композиции, аналогичный шестой части греческой “Гармоники” (Аноним [Клеонид] 1894; Холопов 1972; Барский 1983).

Переход как понятие теории композиции имеет у Фараби несколько значений:

- смена интервальной структуры - интервала, рода, звукоряда. У греков это явление обозначалось близким по этимологии термином “метабола”, который относился к роду, составу, строю, построению мелодии и ритму: “переход - это перестановка чего-либо музыкально соответственного на несоответствующее место” (Аноним [Клеонид] 1894, 20);

- мелодические движения, основанные на переходе (смене интервальной структуры). Греки называли это переходом в построении мелодии (т.е. переход от одного лада к другому и т.д.);

- мелодические формулы, типовые обороты, которые используются при сочинении мелодии.

2. “Кувва” (“степень отношения”) - параметр акустического и математического отношения звуков и основанного на нём воздействия этого отношения на человека, подтверждающий взаимозависимость акустических, математических закономерностей и слухового восприятия в теории Фараби. “Единая степень отношений” звуков (вахида кувва) означает их слияние, т.е. консонантность. Степень “единства” (вахда) - слияния звуков - может быть различной, что обусловливает градации благозвучия (консонантности). Звуки “единой степени отношения”, которые образуются на одной ступени, - это унисон или повторение одного звука. Последнее Фараби считает нежелательным в композиции.

3. Фараби применяет термин “табакат” - “высотные уровни”.

4. У Фараби дуодецима - “октава и квинта” (зу л-кулл уа хамс), ундецима (далее по тексту) - “октава и кварта” (зу л-кулл уа арба‘).

5. Из звуков “единой степени отношения” (вахидату л-кувва) наилучшими являются звуки октавы. Совершенные консонансы больше октавы как интервалы большого диапазона менее предпочтительны в композиции.

6. Звуки “различной степени отношения” (мухталифату л-кувва) - это несовершенные консонансы и диссонансы.

В этом разделе Фараби рассматривает “степень отношения” звуков как критерий классификации интервалов и составления мелодии. Подр. об этом см. 3 главу диссертации (параграф 2.2.).

7. Букв. перевод слова “совершеннее” (’акмал) - “полнее” непосредственно передаёт значение оснований в мелодии как “наполняющих”, совершенствующих её художественно-выразительные качества.

8. Фараби вновь говорит о несовершенстве использования интервалов большого диапазона как в гармоническом, так и в мелодическом последовании.

9. В тексте термин ”тамдидат” - транспозиции, тоны.

10. Имеется в виду транспозиция интервалов в пределах двойной октавы.

11. “Начала мелодий” (мабади’ ал-’алхан) - это звуки интервалов “единой степени отношения”, т.е. совершенных консонансов. Композиция мелодий - это составление начал и оснований. Данное понимание строения мелодии вызывает параллели с теорией возникновения первоначальных мелодических образований в музыкальной фольклористике (Э.М.фон Хорнбостель, Р.Лахман), которое основано, с одной стороны, на ощущении естественного наименьшего расстояния в образовании мелодических шагов, с другой - на принципе опорных звуков, вокруг которых строится мелодия.

12. Совпадение вида интервала в его восходящем и нисходящем движении означает для Фараби удваивание его звуков, в частности “начал” (акустический параметр, по которому прима не равна унисону).

13. Вторая глава введения.

14. Смешение интервальных структур есть смешение оснований. Фараби рассматривает два возможных варианта использования смешанных оснований: отдельное, “по их положению” и совместное, если в мелодии применяются особые украшения.

Украшения, которые используются в мелодии при смешении оснований, это - “таксират” (букв. “множества”), “тартибат” (“последования”), “ташби‘ат” (“насыщенности”), “тафхимат” (“пышности”) и “му‘ауинат” (“содействующие, помощники”).

“Тафхимат” - это подчёркивание, усиление “пышности” тонов с помощью мелодического движения к самым высоким или самым низким звукам. “Тафхимат” смешивает основные звуки с украшениями или использует их последовательно (Faruqi 1981; Sawa 1989). Фараби пишет о том, что эти украшения (“сущности, явления”) лучше включать в середине пьесы, чем в начале или в конце.

15. Смешения оснований различных видов являются по существу основаниями двойной октавы.

16. Фараби противопоставляет основания и насыщенности как виды основы и украшения.

17. В двойной октаве насыщенности возможны только в том случае, если является смешанной. У д‘Эрланже этот отрывок переведён так: “Если [определяющие элементы] берутся в группе, имеющей диапазон двойной октавы, либо в звукоряде, диапазон которого приближается к этому, не остаётся больше свободных нот, чтобы служить аккомпанементом, разве что эти ноты будут заимствованы у другой группы, превосходящей первую и которая отлична от неё своей тональностью” (d’Erlanger 1930-35, 137).

18. Октава как “потенциально совершенный” интервал (камилату би л-кувва) содержит в потенциале “абсолютные” интервалы двойной октавы (джам‘а тамма би л-’итлак - “абсолютно полный звукоряд”), содержащей “однородные” (муташабиха), т.е. одинаковые звукоряды.

19. Т.е. октава содержит не только малые интервалы, но, потенциально, и большие.

20. Поскольку в основаниях октавы нет насыщенностей, то мелодия в её диапазоне проста и не нуждается в изысканной отделке.

21. В противовес предыдущему утверждению Фараби отмечает, что мелодии в объёме октавы имеют особые украшения, не свойственные мелодиям большего диапазона.

22. Это связано, видимо, с утверждением универсальности октавы, содержащей в себе “действительные” и “потенциальные” интервалы.

23. “Высокая октава” (зи би л-кулл ли л-’ахадд) - возможно, обозначение не только высокого регистра, но и струны.

24. “Интикал ‘ала истикама” (“прямой переход”) означает прямое движение в восходящем или нисходящем направлениях (о видах переходов см.: d’Erlanger 1930-35; Faruqi 1981).

25. “Интикал ‘ала иттисал” (“соединённый переход”) - соединённое движение без скачков по секундам.

g-a-h-c^1-d^1-e^1-f^1	обращение	g^1-f^1-e^1-d^1-c^1-h-a

26. “Интикал ‘ала тауали” (“последовательный переход”) - разъединённое движение со скачками.

g-h-d^1-f^1	обращение	g^1-e^1-c^1-a
g-d^1-f^1	обращение	g^1-c^1-a
g-d^1	обращение	g^1- c^1
g^1-e^1	обращение	g^1-h
g-f^1	обращение	g^1-a

27. “Интикал ‘ала ин‘итаф” (“отклоняющийся переход”) - движение с возвращением к начальному звуку после одного или нескольких звуков.

28. Возвращение скачком к начальному звуку после одного или нескольких звуков, движущихся в противоположном направлении.

g a g . h g . . c^1 g . . . d^1 g . . . . e^1 g . . . . . f^1 g	обращение	g^1 f^1 g^1 . e^1 g^1 . . d^1 g^1 . . . c^1 g^1 . . . . h g^1 . . . . . a g^1

g a h g . . c^1 d^1 g . . . . e^1 f^1 g	обращение	g^1 f^1 e^1 g^1 . . d^1 c^1 g^1 . . . . h a g^1

g a h c^1 g . . . d^1 e^1 f^1 g	обращение	g^1 f^1 e^1 d^1 g^1 . . . c^1 h a g^1

g a h c^1 d^1 g	обращение	g^1 f^1 e^1 d^1 c^1 g^1

g a h c^1 d^1 e^1 g	обращение	g^1 f^1 e^1 d^1 c^1 h g^1

29. Последовательное движение к начальному звуку после хода в противоположном направлении при различном количестве звуков.

g a h a g . . c^1 d^1 c^1 g . . . . e^1 f^1 e^1 g	обращение	g^1 f^1 e^1 f^1 g^1 . . d^1 c^1 d^1 g^1 . . . . h a h g^1

g a h c^1 h a g . . . . d^1 e^1 f^1 e^1 d^1 g	обращение	g^1 f^1 e^1 d^1 e^1 f^1 g^1 . . c^1 h a h c^1 g^1

g a h c^1 d^1 c^1 h a g	обращение	g^1 f^1 e^1 d^1 c^1 d^1 e^1 f^1 g^1

g . h a g . . . d^1 c^1 g . . . . . f^1 e^1 g	обращение	g^1 . e^1 f^1 g^1 . . . c^1 d^1 g^1 . . . . . a h g^1

g . . c^1 h a g . . . . . f^1 e^1 d^1 g	обращение	g^1 . . d^1 e^1 f^1 g^1 . . . . . a h c^1 g^1

g . . . d^1 c^1 h a g	обращение	g^1 . . . c^1 d^1 e^1 f^1 g^1

30. “Интикал ‘ала истидара” (“круговой переход”) - симметричное расположение звуков в обоих направлениях от начального. Возвращение может осуществляться после каждой ноты, после двух, трёх, четырёх и пяти.

g a g f *g . h g . e* *g . .* c^1 *g . . .* d^1 *g . . .* d^1 *g . . . c* *g . . . .* e^1 *g . . . . H* *g . . . . .* f^1 *g . . . . . A* *g . . . . . . g . . . . . . G* *g*

g a h g f e *g . .* c^1 d^1 *g* d^1 *g* d^1 *c* *g . . . . . .* e^1 f^1 *g H A*

g a h c^1 *g f e* d^1 *g . . .* d^1 e^1 f^1 *g c H A*

g a h c^1 d^1 *g f e* d^1 *c* *g . . . .* e^1 f^1 g^1 *g . . . . H A G*

g a h c^1 *d e g f e d c H* *g . . . . .* f^1 g^1 *g . . . . A G*

31. “Интикал ‘ала ин‘иpадж” (“извилистый (зигзагообразный) переход”) - восходяще-нисходящее движение звуков при свободном изменении направления и возвращении к другой ноте.

g a h *a .* c^1 d^1 c^1 *.* e^1 f^1 e^1 *.*	обращение	g^1 f^1 e^1 *f .* d^1 c^1 *d .* h^1 *a* *h*

g a h c^1 *a . .* d^1 e^1 f^1 d^1 *. .*	обращение	g^1 f^1 e^1 d^1 f^1 *. .* c^1 h^1 *a* c^1

g . h *a . .* d^1 c^1 *. .* f^1 e^1	обращение	g^1 *.* e^1 f^1 *. .* c^1 d^1 *. . a* *h*

g . . c^1 *a h . . .* f^1 d^1 e^1	обращение	g^1 *. .* d^1 f^1 e^1 *. . . a* c^1 *h*

32. Фараби говорит о возможном повторении каждого звука в переходе и приводит пример: gg aa hhh ccc dd ee ff.

(1056) (Завершение речи о композиции звуков и ритма)

Поскольку разговор о всех вещах необходимых в композиции единичных мелодий, входящих в первый из двух родов мелодий, уже предшествовал, следует разъяснить, как сочиняются мелодии, входящие в этот род.

Сначала мы рассматриваем звукоряд, из звуков которого мы хотим сочинить мелодию - каков этот звукоряд. Затем мы исследуем род, интервалы которого используются в звукоряде - каков этот род. Далее мы смотрим, является ли звукоряд абсолютно полным или он меньше его, а если он меньше, то является ли он потенциально полным или меньше его.

После этого мы смотрим, являются ли те звуки частью предполагаемого звукоряда или это звуки полного звукоряда, а если они - часть звукоряда, то являются ли виды [ануа] частей звукоряда совершенными числом [совершенными интервалами] или не являются. Если же они (1057) совершенного числа, то является ли эта часть октавой, квинтой или квартой. Затем мы исследуем вид, из которого мы хотим взять основания мелодии - каков этот вид, является ли он первым, вторым или иным. Потом мы отмечаем, у какого из этих видов есть удвоение (назир - подобный) в звукоряде, сверху, снизу или с двух сторон.

И когда мы всё это отметим, мы принимаемся за звуки этого вида, берём их и располагаем в той последовательности, которая имеется в звукоряде. Затем мы разделяем благозвучия и неблагозвучия (консонансы и диссонансы). Для этого мы берём каждый из звуков вида, помещаем его в таблицы, которые приводились выше [таблицы из 1 главы 3 раздела] и рассматриваем его благозвучия и неблагозвучия, проводя различие между большими консонансами, средними и малыми. Это можно (осуществить) при помощи тех же таблиц.

(1058) Потом мы обращаемся к таблицам переходов и выбираем один из видов переходов после того, как переход подойдёт к звукам этого вида, ибо не каждый вид соответствует каждому переходу. Например, последовательный переход с интервалом в два звука не подходит для звуков кварты - в этом случае мы имеем дело с мелодией, композиция которой составляется только из необходимых основ. Если после этого мы захотим охватить (ограничить) мелодию ритмом, мы устанавливаем для неё с помощью метра [ал-мабда'] основу ритма ['асл 'ика'] согласно тому, что разъяснялось, затем соразмеряем переход по тем звукам с помощью единицы ['азмина] этого ритма.

Вещи, из которых возникает мелодия, бывают двух родов. Из первого рода возникает её необходимое бытие, из второго - превосходное, подобно всем прочим субстанциям, состоящим из множества вещей.

Вещи, в которых возникает необходимое бытие - это основы, взятые из каждого вида [нау'], а те, в которых возникает превосходное бытие, бывают (нескольких) родов ['аснаф]. Среди (последних) есть те, которые усиливают мелодию, делают её полнозвучной и украшают, а есть замещающие (те, которые занимают место) некоторых основ вида [мабади' ан-нау'], звуки которого используются в мелодии.

(1059) Когда мелодия составляется из группы звуков абсолютно полного звукоряда, к ней не может быть прибавлено что-то (извне) со стороны, что увеличило бы её, сделало полнозвучным и украсило, но это возможно, когда она составлена из звуков звукоряда, который меньше двойной октавы.

Что касается увеличения с помощью звуков, положение которых в другом виде подобно положению основ предполагаемого вида, то когда второй звук вида, который имеется у звука, увеличивается с помощью звука - это также второй звук в другом виде. И также, когда один из основ является вторым звуком во втором виде, то он увеличивается с помощью второго звука в другом виде, он также второй в этом звукоряде, сверху и снизу одновременно, если они сочетаются. Если также здесь есть роды ['аджнас - тетрахорды], смешанные с другими родами или звукоряды, смешанные с другими звукорядами, или транспозициями, они увеличиваются с помощью их удвоений от тех смешений с ними.

Что касается полнозвучия, то оно возможно либо при сближении оснований высоких и низких звуков, либо (1060) при их соседстве, либо при последовании их удвоений (повторений), а они занимают место соседних (звуков), либо в видах, либо в родах, смешанных с ними, либо в транспозициях, смешанных с ними, а могут стать полнозвучными при помощи больших или средних консонансов и (звуков) подобного высотного уровня, и особенно если два или три из них (звучат) одновременно или с небольшим интервалом, затем при помощи следствий струн и инструментов.

Конец главы первой третьего раздела

Глава вторая третьего раздела

(Второй род мелодий)

(1063) Так как мы уже завершили речь о мелодиях, которые сочиняются только из звуков, входящих в первый род мелодий [1], два из которых мы определили прежде, то сейчас мы поговорим о том, что содержит в себе их второй род [2].

Мелодии, входящие в этот род, сочиняются только из звуков, существующих в голосе человека. Эти звуки различаются не только по высокости и низкости, но вместе с тем к ним присоединяются также и другие деления и затрагивают их другие случайные явления, кроме этих двух [3].

(1064) [В] мелодиях, сочинённых только из звуков, [не существующих в человеческом голосе], достаточно этих двух свойств [высокости и низкости], чтобы понять положение звуков. А что касается мелодий, составляемых из звуков, создаваемых человеческими голосами, то они не ограничиваются этими [свойствами], то есть тем, что мы называем высокостью и низкостью. Но не следует брать [в мелодиях] с какой-либо стороны то, что отдаляет эти два деления, один их них [от другого], без того чтобы не были соединены с ними все остальные части звуков [4].

Предыдущие высказывания касались звуков относительно того, что принадлежит этим двум их делениям, и поэтому то, что представлено, не является достаточным в кратком изложении вопроса об этих мелодиях, без возобновления других вопросов, касающихся того, что присуще этим двум и, в добавление, атрибутам и случайным явлениям [5], подобно тому как не существует знания, которое охватывает достаточно [и] искусство геометрии, и [...] искусство науки подобного [6]. И поэтому необходимо, чтобы мы начали другое введение, и мы говорим:

Качества, которые присущи человеческим звукам [следующие]: часть их особенно [свойственна человеку] и не существует кроме этого в различных телах животных или других [телах], а часть их производится и [человеком], и [...] различными животными, [...] а часть их производится [человеком] и звуками, возникающими от столкновения различных других тел животных или других [существ] [7].

Когда мы поставили целью кратко изложить вопрос о вокальных мелодиях, мы определили то, что упоминаем здесь из делений [свойств] звуков и их случайных явлений, согласно тому, что действительно случайные явления и деления [свойства] вокальных звуков (1065) едины, являются ли они тем, что характеризует только человеческие звуки или [...] тем, что присуще им и различным другим телам животных и других [существ] [8].

Свойства и случайные явления, присущие звукам, в целом, бывают двух родов:

Первый из них - это свойства, соответствующие по своему количеству количеству ударяемых тел, и в целом, телам, в которых возникают они и их звуки.

Род второй - это свойства, которые не следуют количеству тел, в которых и при помощи которых возникают звуки, однако, подлинно, они подчиняются в их малости и великости качествам [этих] тел.

Мы называем первый род случайных явлений звуков - количественные звуки, а второй род - качественные звуки. Количественные звуки - это высокие и низкие [звуки], без других [свойств] кроме этих двух [высокости и низкости], а качественные - те, что кроме них из свойств [звуков].

Часть этих делений [свойств] возникает только в вокальных звуках, часть их охватывает звуки всех тел, имеющих звуки, а часть их происходит только в звуках животных.

(1066) И причины высокости и низкости в вокальных звуках те же, что и причины высокости и низкости в звуках, слышимых из мизмаров [9], ибо горло [человека] подобно естественным мизмарам, а мизмары подобны искусственному горлу [10].

И человеческое пение возникает при помощи струи воздуха в горле и глубокого ударения его гортани и части остальных органов, в которых он проходит, например, части рта и части носа [11].

И этот воздух, который человек вдыхает лёгкими и грудью, оседает в них от сердца, а затем отталкивается от них наружу, если он был тёплым. И если человек отталкивает воздух дыхания наружу одним целым, то ощутимый голос не возникает, а если человек заключает этот воздух в его лёгких и в том, что вокруг самого низкого горла, и незаметно выпускает часть его наружу, постепенно соединяя его, и давит к внутреннему горлу, ударяя часть его - [...] возникает [музыкальный] звук.

Комментарии:

1. Первый род мелодий - это инструментальные мелодии (см. “Введение в искусство музыки”).

2. То есть вокальные мелодии.

3. “Фусул” (“свойства, разделы”) и “’а‘рад” (“случайные явления”) в философской терминологии Фараби - категории, характеризующие постоянные и изменчивые свойства предмета. Подр. об этом см. 2 главу дисс. (параграф 10).

Под “фусул” имеются в виду постоянные свойства звука. Этимологическая связь слов (деления - свойства) основана на том, что для выявления свойств, то есть качественных определенностей предмета, их нужно сначала отделить одно от другого.

“’А‘рад” в изданиях философских трактатов переводится как “акциденция” - антитеза “субстанции” (джаухар) - и означает случайный признак предмета (Аль-Фараби 1973; Казибердов, Муталибов 1986). Поскольку термин “акциденции” в музыке имеет специальное значение (в средневековой западной теории им принято обозначать ладоступенные варианты), в нашем переводе приводится его дословный перевод (см. также 2 главу диссертации (параграф 10).

4. Фараби, по-видимому, имеет в виду более богатые тембровые и звуковысотные возможности человеческого голоса в сравнении с инструментами. Характеризуя качества вокальных мелодий, он рекомендует заполнять большой диапазон между высокостью и низкостью “остальными частями звуков”, т.е., видимо, остальными ступенями данного звукоряда.

5. Данный раздел, по мысли Фараби, содержит обсуждение качеств звуков, которые не рассматривались раньше. “Атрибут” (лахик) - философская категория, обозначающая постоянный признак предмета (Аль-Фараби 1973; Казибердов, Муталибов 1986, см. также 2 главу дисс. (параграф 10).

6. Фараби говорит о невозможности полного освещения науки в отдельных её частях. В качестве примера он приводит разные разделы науки геометрии: теоретическую геометрию и существующую в ее рамках “теорию подобных” (подобие - геометрическое понятие, характеризующееся наличием одинаковой формы у геометрических фигур, независимо от их размеров).

7. “Случайные явления” (изменчивые свойства) звуков, производимых разными телами, различны.

8. ”Случайные явления” и деления как параметры качества музыкальных звуков присущи всем им независимо от источника возникновения.

9. “Мизмар” - духовой инструмент.

10. Сравнение человеческого горла с духовым инструментом - достаточно распространённое в древности объяснение способа звукоизвлечения у обоих инструментов.

11. Здесь и далее Фараби описывает причины возникновения звука у человека.

*   *   *

(1069) (Качественная характеристика звуков)

Многие качества звуков имеют названия, специально связанные с ними, и многие из них не имеют таких названий, но к ним переходят названия от подобных им (всех) прочих чувственно-воспринимаемых (явлений), посредством других восприятий (ощущений), из видимого или осязаемого. И, (наконец), названия многих из них составляются из харфов, которые они воспроизводят, а многие из этих делений (видов?) совсем не имею названий, и поэтому их трудно перечислить. Поэтому (из-за этого) нам следует перечислить те из них, перечисление которых возможно из того, что требуется (1070) для композиции мелодий, а те, названия которых не могут быть перечислены, следует коротко указать путь к ним.

К делениям звуков (относятся) чистота и мутность, жёсткость и ровность, мягкость, сила и твёрдость (прочность).

Звукам может быть присуще и множество других состояний (положений) вследствие прохождения воздуха, от которого в каждой части органов возникает голос, и все они чувственно воспринимаемы у того, кто занимался их получением. Большинство их не имеет названий. Среди названий некоторых из них - влажность и сухость, гнусавость и сжатие губ, два (этих) (последних названия) близки друг другу. Так, сжатие губ - это состояние, присущее звукам при прохождении воздуха с задержкой его в носу, а именно, когда губы плотно сжаты, и весь воздух сосредоточен в носу. А гнусавость - это то, что имеет место при прохождении некоторой части воздуха в носу, другой - между губами, а именно при распределении дыхания так, что часть его проходит через нос, а часть- между губами.

(1071) Звуки бывают долгими, краткими и средними, округлыми и прямыми. (Последние) два названия указывают на то, что человек воображает в звуках, не (подразумевая того), что они, действительно, округлы или прямы. Они бывают (также) вибрирующими, устойчивыми (неподвижными) , свободными и ускоряющимися. Ускоряющиеся - те, которые напоминают речь сонного (человека), при сравнении с речью бодрствующего.

К свйоствам звуков (относятся) также те, с помощью которых (звуки) передают переживания души, а именно акциденции души, как, например, сострадание и жестокость, печаль и страх, радость и злость, наслаждение и страдание и подобные им, ибо человек для каждого из этих переживаний обладает звуком, указывающим при каждом из (переживаний) на каждую акциденцию его души. И если они используются, слушателю представляются те вещи, на которые они указывают.

*   *   *

(1085) (Роды речей)

Речи (тогда) становятся размеренными при равномерном переходе, когда они имеют промежутки, а промежутки происходят при полных остановках (паузах), а это возможно в буквах (харфах) с сукуном. Поэтому огласовки букв размеренных речей должны быть ограничены и всегда приводить к букве с сукуном. Следовательно, отношение размера речи к буквам подобно отношению разделённых (на части) ритмов к звукам, ибо разделённый ритм - это равномерный переход по звукам, имеющий промежутки, а поэтический размер - равномерный переход по буквам, имеющий промежутки.

Так как раньше мы уже объяснили, как возникают разделённые ритмы, то в этом объяснении (1086) также стало ясно, как появляются размеры речей.

Среди размеренных речей есть речи простого размера и составного размера. Простые - те, которые исчисляются лишь одним размером, а составные - те, которые, исчисляются двумя размерами.

Малая часть каждой размеренной речи - та, что исчисляется одной из двух величин, охватывающих самый большой промежуток ритма, ибо эта величина - самая краткая часть каждой размеренной речи.

(1087) Примеры этих частей - те, в которых душа всегда испытавает желание дополнить (их) другой частью, и это сопровождается либо равной ей (частью), либо неравной.

Если (часть) дополнена равной ей, то совокупность двух равных частей является первой полной (законченной) частью в простых (размерах).

А если (часть) дополняется неравной, то сумма их объединения также будет сокращённой частью в сложных (размерах).

(1088) Если же она дополняется (частью) равной сумме объединения, то совокупность двух сумм будет первой полной частью в сложных (размерах).

Первая полная часть в обоих родах - та, которая может вводиться бейтом, а может вводиться частью бейта. А что касается сокращённой части, то она не может быть бейтом.

Величина бейта зависит от (формы), установленной у носителей каждого языка, и бейт - это речь, в которой заключен полный размер.

Для увеличения бейтов не достаточно наличия размера и его дополнения, но оно следует за положениями речи, и если она небольшая, то и бейты небольшие, а если она большая, то бейтов много.

(1089) Первая степень совершенства - та, которую мы определили, что же касается предельной его степени, то она определяется только формой, ибо каждая размеренная речь делается в той или иной степени законченной, а может быть сделана частью размеренной речи - прежде разъяснилось, что представляет собой полустишие, а что - бейт.

В размере речи может быть представлено то, что представлено в ритме звуков, ибо если промежутки разделённого ритма были длинными, некоторые их длительности, и особенно их окончания (последние) делаются либо полными, либо мягкими ударами (накарат). Также и бейт - когда у него много промежутков или (они) длинные, то он дополняется после окончания повторениями размера, либо лёгким сабабом, либо огласованной буквой (краткими гласными), или так, что буква, огласованная краткими гласными или сукуном сокращается.

Размер может нарушиться, когда место буквы с сукуном заменяет огласованная или место легких сабабов заменяют огласованные буквы.

В размеренных речах могут увеличиваться их буквы с сукуном, и некоторые из них сократятся, и это займёт место побуждения (ускорения) в ритмах или перемещения ударов сакина, когда (1090) они увеличаться, или ’идрадж, ибо если увеличивается буква с сукуном, затрудняется восприятие речи и исчезают некоторые её красоты, а если сокращаются некоторые её части, то это становится чем-то вроде отдыха для души от того, что затруднило её восприятие. Поэтому в некоторых частях размеренных речей уместны захаф [изменение, отличающееся сокращением вторых лёгких сабабов в частях размера].

Среди речей есть те, которые имеют части, а есть не имеющие частей, которые называются “масруда” (пересказывающие).

Речи, имеющие части (могут) иметь повторения, а (могут) не иметь повторений. Имеющие повторения - те, полные части которых равны между собой по числу букв, а их порядок подобен.

Имеющие повторения бывают размеренными и не размеренными, различия между ними в том, что они имеют или не имеют промежутки (1091), ибо имеющие повторения, когда они имеют промежутки, являются размеренными, а когда не имеют промежутков, не являются размеренными.

Речи, имеющие части, бывают (такими), что окончания их частей - одни и те же, а бывают (такими), что окончания их частей не одни и те же.

Когда части речей, имеющих части (расчленённых), оканчиваются одним и тем же, и они не размеренны, то они называются у арабов речами, сказанными рифмованной прозой (масджу'а), а когда они размеренны, то называются речами, имеющими рифмы (кауафи), ибо они называют то, что повторяется окончаниях частей размеренных речей "кауафи".

Кауафи (рифмы) могут быть буквами, могут быть сабабами, и могут быть уатадами. И вся поэзия арабов в древности и сейчас имеет рифмы, в особенности древняя поэзия. Что же касается современной (поэзии), то в окончаниях её (частей) они (поэты) подражают (древним) арабам.

Оставшееся из вопроса речей давайте передадим частично стихотворцам (1092) (поэтам), а частично - искусству риторики, поскольку это не относится к тому, чем мы занимаемся.

С помощью всех обыденных речей можно достигнуть искомого в объяснении слушателю, даже если голоса (звучности), с которыми извлекаются речи не будут звуками, различающимися по высоте и низкости, однако обычно повседневные речи озвучиваются и сочиняются только в незначительной степени, и только в лёгких вещах.

Что касается необыденных вещей, то они бывают поэтическими, риторическими и традиционными, и среди них не одни речи. Прежде были перечислены роды речей в поэтическом искусстве и в искусстве риторики, и там стало ясно, что кроме поэтических, риторических и традиционных речей, мало в чём используются внешние вещи, которые были там определены. Что касается поэтических, риторических и традиционных (речей), то если в них полностью используются вещи, с помощью которых достигается искомое, то они по необходимости нуждаются в соединении кроме того с внешними вещами. Одними из внешних вещей, когда голоса (звучности), с помощью которых речи озвучиваются звуками, имеющими упорядоченную композицию, возникающую в них, являются мелодии.

(1093) Прежде была глубоко исследована в тех искусствах польза озвучиваний и композиции мелодий в поэтических и традиционных речах, и мы уже объяснили в Книге введения в искусство музыки, что поэтическое искусство - возглавляет музыкальную форму, и что цель последней ищется для цели первой. И поэтому речи должны сочетаться с мелодиями, сочинёнными из звуков, а сочинённые мелодии сочетаться с речами, с тем чтобы буквы, из которых составлены те речи, стали качественными характеристиками звуков мелодий.

И безразлично, предшествует ли сочинение вокальной мелодии, а затем к ним присоединяются буквы, из которых составлены речи, или сначала сочиняются речи, а затем уже их буквы делаются характеристиками (разделами) звуков.

* * *

(Сочинение мелодий и соединение их звуков с харфами речей)

Мелодии могут соединяться с харфами речей, имеющими части, у которых [есть] определённые пределы, а могут соединяться с харфами речений, не имеющими частей [1]. Предпочтительнее соединять звуки с речами, имеющими части. Можно, вместе с тем, соединять (1094) их с речами, имеющими повторения, а можно соединять их с речами, не имеющими повторений, например, пение азана и Корана, затем эпических сказаний (кисас), которые повествуются народу [2].

Когда сочинённые звуки соединяются с речами, имеющими повторения, в них обнаруживается [превосходство искусства], которое не достигается в том, что не имеет повторений. Поэтому, когда мы указываем правильный способ соединения их с речами, имеющими повторения, упорядочивается также и способ соединения с тем, в чём нет повторов и с тем, в чём нет частей [3].

Имеющие повторы бывают соразмерными и несоразмерными, и всё равно, что мы используем из них двоих [4]. Однако, если они являются соразмерными, то они более пригодны для того, чтобы их части были запоминаемой метрической системой [5].

Иногда это бывает определено ритмом, а иногда не бывает определено. То, о чём мы рассказываем, направлено, в основном, на (сочинение) мелодий, имеющих ритм, соединённый с соразмерными речами. Если говорить о том, что упорядочивается так, что не имеет ритма, [то мелодии] соединяются с речами, не имеющими размера, для усиления воздействия, которое возникает в [мелодиях], имеющих ритм, соединённый с соразмерным [6].

Сейчас нам следует рассказать о мелодиях (следующее): каким образом харфы речей соединяются с их звуками, и как звуки мелодий соединяются с харфами речей.

(1095) И мы говорим: в речах, посредством которых осуществляются обыденные разговоры, харфы не разделяются со звуками, входящими между харфами, или с паузами, образующими между ними расстояние, [так как] прекращается понимание того, что подразумевает речь, но, наоборот, между харфами устанавливаются очень близкие расстояния [7].

Когда звуки соединяются с харфами речей, то они либо разделяют харфы речей, чтобы расстояния между ними становились длиннее, чем обычно, по причине того, что они перемежаются звуками, и это [осуществляется] посредством основы звуков, соединяемых с речами [8]; либо расстояния между харфами остаются такими же, как обычно и [...] не заполняются звуками, с которыми они соединяются.

(1096) Что касается первого способа, то харфы речей, которые не протягиваются вместе со звуками [9], становятся окончаниями звуков, являющихся началами [10].

А что касается второго способа, то (в этом случае) каждый звук мелодии наполняется тем, что [находится] между двумя краями харфов речей, так что звук протягивается только в том случае, если составляется то, что между началом каждого звука и концами их харфов, наполняя то, что между их краями [11].

(1097) Первый род пусть называется "мелодиями пустых звуков", второй род пусть называется "мелодиями наполненных звуков"[12].

Харфы неозвученной речи либо сопровождаются краткими гласными, либо являются согласными, либо сопровождаются долгими гласными [13].

Из них согласный является либо одним из трёх, которые (1098) протягиваются со звуками [14] либо другим из них. Когда его согласовывают в мелодиях пустых звуков, чтобы начать с неозвученных харфов, сопровождаемых долгими озвученными [15], то, действительно, звук, который начинается с неозвученного, не удерживается от удлинения коротких харфов, если мы желаем удлинить его, и короткий харф становится подобен длинному.

Когда неозвученный [харф] является согласным, не является одним из трёх, и мы делаем его началом звука, то не удерживается огласование того согласного и удлинение короткого звучащего. А если согласный харф является одним их трёх, [то] звук, соединённый с ним, протягивается.

Пустой звук в промежутках [между] харфами, бывает один, но бывает и больше одного [звука], два, три или больше.

(1099) Когда речь полностью - мелодия пустых звуков, особенно, когда она перемежается пустыми звуками больше одного, трудно или невозможно понять значение речи, и отдельная песня (тараннум) становится близкой мелодиям, чьи звуки соединяются с харфами речей [16].

Когда речь - мелодия наполненных звуков, легко понять его значение, однако некоторые красоты мелодии (при этом) исчезают, и наслаждение (ею) незначительно [17].

Когда мелодия решительно объединяет вместе два положения, то оба они - услаждение слушающего и красота, а речь [имеет] легко понятное значение. Следует создавать мелодию, смешанную из двух видов вместе так, чтобы расстояния харфов, которые отходят от обычая, придавали мелодии красоту и (вызывали) наслаждение, а в тех из них, которые остаются обычными, был бы понятен смысл.

Иногда [сочинитель] отходит от обычая, чтобы речи проникали в душу слушающего согласно большинству вещей, которыми следует начинать или заканчивать [речь],

особенно части, имеющие повторы, а тем более те из них, которые являются соразмерными [18].

(1100) Если мы хотим соединить речь со звуками сочинённой (мелодии), то сначала нужно пересчитать число звуков мелодии и пересчитать число харфов неозвученной речи: те из них, которые [являются] озвученными, прибавить к неозвученным и посчитать все соединённые озвученные и неозвученные как один харф [19]. Затем сравнить оба числа. В зависимости от необходимости звуки мелодии будут либо равны числом с харфами речений, либо меньше их числом, либо больше их числом [20].

Комментарии:

1. Речи, имеющие части - это, по-видимому, художественная проза или поэзия, а речи, не имеющие частей - обыденная речь. Подр. см. 3 главу диссертации (параграф 4).

2. Речи, имеющие повторения - поэзия; речи, не имеющие повторений - неметризованная проза, как, например, кисас - эпические рассказы, ’азан - призыв к молитве муэдзина.

3. Сочетание мелодии с речами, имеющими повторения, т.е. с поэтическими речами, Фараби считает наиболее совершенным и искусным в сочинении, остальные же виды сочетаний уступают первому виду по своим качествам и поэтому не рассматриваются.

4. “Соразмерные” (маузуна) - поэтические речи в определённом размере. “Несоразмерные” (гайр маузуна) - более свободная в отношении размера поэзия.

5. Т.е. собственно поэзией (аш-ши‘р).

6. Важное основание поэтического размера в музыке - ритм, который, по мысли Фараби, может определять поэтическую форму. Наиболее совершенная композиция та, в которой ритм и стихотворный размер взаимосвязаны. Однако менее совершенное сочетание мелодии, не имеющей ритма, с “несоразмерным“ речением также применяется, для “усиления воздействия” первого сочетания.

7. Видимо, имеются в виду либо слова, не связанные с музыкой, либо музыкальная речитация.

8. “Основа звуков” (мабади’ ан-нагм) - это основные звуки мелодии, относящиеся к первому виду звуков по классификации Фараби и противоположные второму виду - украшениям мелодии.

9. Т.е. не распеваются звуками.

10. Видимо, имеется в виду “начало” распевания звука, которое является одновременно “концом” звуковой единицы речи.

11. Фараби описывает способ распевания харфов посредством “наполнения” их окончаний звуками.

12. Первый род мелодий (’алхан фаригату н-нагм) - мелодии с распетыми звуками, т.е. собственно мелодии, второй род (’алхан мамлу’ату н-нагм - досл. “мелодии наполненные звуками”) - речитация, в которой на каждый харф приходится звук.

13. Три основных звуковых элемента арабского языка - короткая огласовка, согласный, длинная огласовка.

14. Имеются в виду три долгих согласных звука - “лам”, “мим”, “нун”, - которые при огласовке “сукуном” (нулевой огласовке) распеваются в мелодии подобно длинным огласовкам.

15. Длинные огласовки: “алиф”, “йау”, “уау”.

16. “Тараннум” (букв. “пение, песня”) - особый вид распевания поэзии, содержащий вокализы. В доисламский период “тараннум” имел значение сложившегося жанра (Faruqi 1981). Фараби приводит его как пример мелодии с пустыми звуками.

17. Как ясно из предшествующего изложения, Фараби разделяет понятия доступности и красоты высказывания. Мелодия первого рода делает понятным смысл слов, а мелодия второго рода - украшает речь.

18. Фараби, вероятно, говорит о повсеместном применении особых приёмов сочинения для усиления воздействия на человека.

19. Имеются в виду соединение гласного (короткой или длинной огласовки) и согласного звуков, которое составляет харф - единицу речи, равную звуку. Судя по тексту, "озвученными" (мусаукта) и "неозвученными" (гайр мусаукта) харфами речи Фараби называет огласованные и неогласованные согласные звуки.

20. Т.е. в зависимости от цели мелодии - подчинения или равноправия музыки и слова - сочетание харфов и музыкальных звуков будет различным.

* * *

(Украшение мелодий свойствами воздействующих звуков)

(1170) Давайте сейчас подведем итоги того, что осталось из вопроса о мелодиях, так как все существовавшие вещи, действительно, организованы и получают полное завершение в виде двух родов вопросов. Первый из двух вопросов тот, в котором имеет место самое необходимое их существование, и второй из вопросов тот, в котором имеет место самое совершенное их существование. Мы закончили всё то, при помощи чего происходит существование самых необходимых мелодий, и нам осталось завершить то, что подразумевалось под [...] их совершенным существованием [1].

Когда были подведены итоги вопросов, вытекающих из этой науки, стало ясно, что мелодии и то, при помощи чего они соединяются, - это, в целом, результат поэтических речений, и что при их помощи достигается цель, или цель тех речений, или при их помощи достигаются некоторые цели, или, что цель в них ищут для дополнения цели поэтических речений [2].

Мелодии бывают двух родов: род, в котором мелодии не соединяются с речами, и род, в котором они соединяются с речами. Среди [мелодий], которые не соединяются с речами, [есть] такие, которые выполнены и сочинены в качестве дополнений и содействующих или украшений и усилений рода, который соединяется с речами [3]. И среди них [есть] такие, которые не сочиняются, если [мелодии] соединяются с речами. Этот род также направлен к цели (1171) поэтических речей, однако ограничивается выделением некоторых поэтических целей или исключением предельной цели по отношению к ним, подобно тому, как и во множестве вещей, при помощи которых направляются к целям, которые ограничиваются тем, что исключает её [4]. Это было уже кратко изложено во введении и в высказываниях, при помощи которых разъясняются вещи, вытекающие из вопросов этой науки. Поэтому помощь мелодий не является совершенной, несмотря на совершенство цели поэтических речей в сочинении высоких и низких звуков, без соединения с положениями других звуков, при помощи которых мелодии становятся совершеннее и благозвучнее, и более достойно, чтобы они содействовали достижению предела целей поэтических речей [5].

Все другие положения, кроме тех, которые мы описываем, - это [следующие] четыре[6]. Среди них [есть] такие, которые приносят слушателю наслаждение и делают изящным слышимое, а мелодии приобретают великолепие и красоту.

Среди них [есть] такие, которые происходят в самих представлениях вещей, из представлений, вопрос о которых был кратко изложен в поэтическом искусстве.

Среди них [есть] такие, которые приносят людям душевное волнение, например, удовольствие и гнев, сострадание и жестокость, страх и скорбь, сожаление и то, что созвучно этому.

И четвёртое то, что дает людям превосходство понимания того, на что указывают речи, чьи харфы сочетаются со звуками мелодий.

И они не даются нам без того, чтобы звуки некоторых из этих четырёх не имели общее с тем, что происходит в душе. И множество из них - общие для некоторого числа из них, ибо те, которые сообщают представления, вызывают и переживания, однако представления в них особеннее переживаний, и мы, когда перечисляли их, относили происхождение каждого рода к особым вещам, из которых душа извлекает пользу, даже если они были полезными той другой вещью, и мы говорим:

Что касается того, при помощи чего мелодии становятся приятнее и красивее на слух, то они являются чисто звуковыми, и это - главное условие в совокупности звуков,

являются ли они человеческими (вокальными) или слышны из других тел. [Следует], чтобы длинные звуки из них делались вибрирующими, ломаными [7], и чтобы расширение их делалось мягким, и чтобы часть их делалась со сжатием [8], и чтобы они делались гнусавыми, короткие или длинные [9], и чтобы часть звуков, которые в серединах или на концах, отступала, некоторые из них делались более тяжёлыми увеличением воздуха, и чтобы они делали великолепным время середины, и в особенности, в упомянутых мелодиях.

(1173) А что касается того, что входит в их промежуток, в то время как композиция становится красивее и велколепнее, то из них "ударение" - это короткие звуки, долгота протяжения которых подобна времени речи с ватадом, и эти звуки начинаются с лёгких хамз [10].

И из них "вставки" - это короткие ровные звуки, которые начинаются плавно и с которыми соединяется множество низких звуков и "наклонов". Необходимо, чтобы звуки делались в их промежутке или следовали за ними, а что касается их введения перед звуками, то оно недостаточно великолепно и красиво, однако, если их много перед ними, не следует увеличивать их в одном месте, а если они находятся в промежутке звуков, напротив, следует уменьшить их в одном месте на два или три [11].

Что касается начал, то они украшены гнусавостью и колебанием [12] их звуков в середине и заменой криков [13], особенно, когда начало является нашидом, затем легко [украшены] при помощи ударений и вставок [14].

Что касается концов, то они украшаются свежестью их звуков, с тем чтобы они делались связанно с наклонами звуков [15]. Если концы являются протянутыми, то лучше, чтобы с ними соединялся "нун" согласный, а если они являются краткими или отрезанными, то их концы смешиваются и делаются склоняющимися к высоте [16].

Если это присоединится в мелодиях так, как мы уже говорили, то обеспечит мелодии её красоту и украшение, а если будет отдельным то, что мы выдвинули до этого, то [мелодии] будут менее благозвучны.

А что касается их положений, посредством которых они становятся воображаемыми, если они соединяются с речами, то большая часть (1175) из них не имеет названий у людей нашего языка, и подлинно нам следует изобрести названия их родов от названий родов речей, с харфами которых они соединяются. Ибо у каждого рода из родов речей особые голоса, которые, когда соединяются с другими, занимают место некоторых частей речей в представлении того, что подразумевается под речью, например, мольба, побуждение, просьба и тому подобное. Ибо каждый из [звуков], который соединяется с харфами - голоса заимствованные из положений [речи], и под этими голосами понимается то, что понимается в речи или в некоторых её частях [17].

Они очень полезны, особенно при замене мест некоторых речей некоторыми, так же как вопрос заменяет место решения , а решение - место вопроса согласно тому, что обобщено в другом месте. И тогда нужный образ попадает в память слушателя, или не является трудным [для восприятия], только посредством звуков, имеющих свойства, которые подобны [речам]. И если они соединяются с [речами], они указывают на то, на что указывает речь, которая заменяла это его место[18].

Определение этих свойств звуков и их обозначение, исходя из их (1176) определения, возможно только в том случае, когда познаются роды речей, каждый из которых указывает на ту или иную цель из [множества] целей человека при разговоре.

Перечисление родов речей не (относится) к этому искусству, (но) - к искусству красноречия (риторики) и искусству поэтики. Так как эти речи были подробно перечислены там, и были определены эти свойства и их названия, их перечисление в данном искусстве излишне.

Пусть читатель обратится в этом месте нашей книги к (тем) местам в книгах искусства красноречия и поэтики из книг логики, в которых перечислялись роды речей.

С этими речами, сочетаются не только эти свойства звуков, но также перерывы, остановки и соединения в зависимости от целей речей, которые бывают либо воображаемыми, либо содействующими воображению [19].

И эти остановки (паузы) - это то, что Аристотель называет “взятием дыхания”. При помощи знания их в речах возможно исправление остановок и частей в мелодиях, исправление концов частей мелодий и величины их меньших частей [20].

У этих свойств общее также в наслаждениях и в превосходстве понимания, и пусть эти вещи заимствуются из мест, на которые мы указываем.

А что касается того, что сообщает превосходство понимания тому, (1177) что подразумевается в речении, соединённой с мелодией, то это - пение, понижение, и серединность между ними [21]. Они не являются воображаемыми и частью воображаемого, ибо воображения - это признак того, что образы присутствуют и возникают в душе. А что касается [украшений], то если они соединяются с речами, цель их относительно речи понимается быстрее и лучше.

Знание этого исправляет положения тяжёлого ритма мелодии и лёгкого, и в каждой мелодии делаются верными положения [ритмических украшений] побуждения и рыси, пути и уменьшения [22].

Знание положений песни, понижения и серединности означает и познание целей речей, и познание положения [каждой отдельной] речи, сделанной по пути к достижению целей. Этому посвящены также те два искусства [23], ибо в них уже разъяснялись роды целей речей. В любом случае следует, чтобы слова речи направлялись к целям, и это в их сущностях и в их организациях, и пусть берётся это также оттуда.

(1178) Это также [имеет] доступ к переживаниям, ибо в целом эти свойства близки, и как мы сказали, их воздействие является аналогичным [24].

А что касается свойств звуков, при помощи которых достигаются переживания, то большая часть их также не имеет у нас названий, и мы образовываем названия их родов от названий родов переживаний. Для этого нам следует перечислить переживания, а затем изобрести названия этих свойств от свойств звуков заимствованием из тех названий. И называется то, что сообщает печаль, или “опечаливающий”, или “печальное”, или “опечаливание”. Часть людей называет эти роды свойств “печальными”, а то, что сообщает скорбь, скорбным, а то, что придаёт нетерпение, нетерпеливым, а то, что придаёт утешение и успокоение, утешительным и успокоительным, а то, что сообщает любовь или ненависть, возлюбленным или ненавистым, а то, что сообщает сострадание и противоположное ему, и страх и противоположное ему, страшным и сострадательным. Или названия их приобретают другие формы согласно тому, что является обычным у людей, знающих [арабский] язык, и также в вопросе переживаний.

Переживания уже были перечислены в искусствах красноречия (риторики), поэтики и в искусстве [управления] городом. (Так,) в риторике и поэтике стало ясно, как употребляют эти воздействующие речи, и пусть заимствуют это из тех мест.

Свойства звуков - самые важные из того, в чём нуждаются мелодии, это действительно - предпосылки речей в представлении и в передаче переживаний [25]. К ним примыкает также и наслаждение, и когда они сочетаются посредством звуков без речей, понятных для значения цели, при помощи большинства из них достигается то, что достигается в самих речам, например, то, что распространено в некоторых мелодиях, звучащих на некоторых инструментах, и посредством которых слушатель меняется, (испытывая) различные переживания [26].

Необходимо, чтобы нежность сочеталась с некоторыми воздействующими звуками и твёрдость с некоторыми из них, а также грубость, сила и мягкость. При познании этого возможно исправление положения звуков [27], определение видов звуков, из которых сочиняется мелодия, и определение тетрахордов и транспозиционных гамм.

Воздействующие звуки бывают в целом трёх родов. Среди них [есть] такие, которые вызывают переживания, приписываемые силе души, например, ненависть, жестокость, гнев, безрассудство и то, что созвучно этому, среди них [есть] такие, которые вызывают переживания, приписываемые слабости души, это, например, страх и сострадание, нетерпение и трусость, и то, что подобно этому, и среди них [есть] такие,

которые вызывают смешанные чувства, (соединяя в себе) оба этих рода, это - средний род [28].

* * *

(Роды совершенных мелодий, соединённых с речами)

Мелодии в целом, согласно тому, о чём мы уже говорили в другом (1180) месте, бывают двух родов, подобно большинству других компонентов, познаваемых чувством, например, зрительных [форм], изваяний и орнамента. Действительно, среди них [есть] такие, которые сочиняются для достижения чувства наслаждения и только, без того, чтобы вызвать в душе другие вещи, и среди них [есть] такие, которые сочиняются, чтобы принести пользу душе вместе с наслаждением другими вещами из воображаемого или переживаемого, и в них бывают подражания другим вопросам [29].

Первый род малопригоден, а полезен среди них второй род, это - совершенные мелодии, и они в первую очередь подчиняются поэтическим речам.

А что касается первого рода, то он стремится к цели второго рода. Однако его совершенство невозможно, и он ограничивается тем, в чём возможно его существование, так же как в большинстве естественных и искусственных вещей [30].

Итак, совершенных мелодий три, это мелодии "твердые", мелодии (1181) "мягкие", и мелодии "умеренные". Некоторые древние называли "умеренные" мелодии "устойчивыми", ибо они сообщают душе устойчивость и спокойствие [31].

Из того, что мы кратко обобщили, разъясняется, каково искусство каждого из этих родов, и из каких вещей оно может складываться.

Существует множество образов, характеров и действий, естественных для переживаний души и возникающих в ней представлений, как разъяснялось в искусстве управления городом. Совершенные мелодии полезны в передаче образов и характеров, и полезны в том, чтобы побуждать слушателей к действиям, искомым от них, и неверно, что они полезны только в этом, но и в побуждении к приобретению всех душевных добродетелей, например, мудрости и знания. И это положение, согласно которому существовали древние мелодии, восходящие к Пифагору [32].

Мелодиям присущи различные положения посредством объединения этих свойств в них, и отделения в них части от части. При их помощи мелодии становятся более разнообразными, расчленёнными, и поэтому некоторые из них становятся совершенными, некоторые - несовершенными, а некоторые - средними.

И когда все эти свойства объединены и исследованы, может случиться в мелодии, что они делают тяжёлым слышимое, и в них не достигается цель, как [это] случается во всех ощущениях, когда в них исследуется вопрос [об ощущениях] познаваемых чувством, как случается в сознании при исследовании вопроса разумного. Пусть эти мелодии называются "крепкими" [33].

(1182) Эти положения придают мелодиям великолепие, однако цель не достигается в них, кроме как в затруднении и множестве повторений [34]. И когда опускается часть из них, и оставляется их исследование, цель положения начинает достигаться в них быстро. Также происходит это и в поэтических речах, ибо среди них [есть] такие, в которых используются необычные выражения и соединения харфов, посредством которых речь утяжеляется, и из которых не составляются выражения в большинстве [случаев], рифмованная проза [35], совершенное качество исследования и замена далёких вещей, и среди них [есть] такие, в которых используются выражения, которые близки обыденным, и такие, поредством которых речь облегчается и её слушание является податливым, и в них используются замены близких вещей, [для того, чтобы] цель достигалась быстро, посредством подобия этому [36].

В [мелодиях] происходит то, что происходит в размеренных поэтических речах: некоторые части побуждают другие, и когда это случается, и они вызывают звук, то за ним следует то, что он вызвал, и пусть это называется "достаточной (удовлетворительной) мелодией" [37].

Если те из [речей], которые побуждают вещь, следуют без тех, которые побудили их, пусть это называется "мелодией обманчивой". Также случается на концах, и

возможно, некоторые из частей (1183) [мелодии] заставляют предполагать что-то и не являются такими, как предполагалось. Среди них [есть] некоторые части, которые заставляют предполагать конечность и перерыв, и не прерываются, и среди них [есть] заставляющие предполагать, что после них есть что-то и оказываются прерванными [38].

Известно, каково искусство каждого из этих родов, и это последнее, что мы говорим об искусстве мелодий.

* * *

(Цели мелодий и их введение в человечество)

Далее мы говорим: воздействия формы (мелодий) следует за воздействиями поэтической формы, согласно тому, что мы разъяснили в другом месте. В поэтическом же искусстве выяснилось, что предметы поэтических речей - это, так или иначе, совокупность всех существующих вещей, на которые может распространяться знание человека.

Среди этих существующих вещей [есть] такие, которые всегда имеют единое состояние, и такие, которые никогда не имеют единого состояния. Среди (последних), в частности, [есть] такие, чьё воздействие направлено на нас - они называются "произвольными вещами", и те, чьё воздействие не направлено на нас.

Многие не воздействующие на нас (вещи) обладают содействующими (вещами), чьё воздействие направлено на нас. Среди них есть те, что подготавливают, соблюдают или указывают на них. Все они относятся к тем, чьё воздействие направлено на нас.

"Произвольные вещи", которые относятся к ним, (включают) формы, нравы и обычаи, (1184) воздействия и переживания, духовные формы, в которых есть разумный элемент, и состояния тел, а (также) вещи, находящиеся вне их обоих. В целом, это (вещи), о которых говорят, что они блага или пороки, в человеке или по отношению к нему. Среди них [есть] относящиеся к душе, относящиеся к телу, и те, что вне их обоих (сверхчувственные вещи).

Эти вещи, за исключением последних, наиболее свойственны темам поэтических речей, а что касается того, каким образом они являются их темами и каким способом мы получаем их, то это разъяснялось в поэтическом искусстве [39].

Следовательно, мелодии чаще всего сочетаются с речами, в которых следуют направлению этих вещей. (Последние) специально названы у нас "поэтическими речами", хотя многие люди обозначают этим понятием все размеренные речения [40].

Среди поэтических речей [есть] такие, которые используются в серьёзных делах, и такие, которые используются в родах развлечений.

Серьёзные дела - это всё то, что способствует достижению самой совершенной человеческой цели, а именно - предельного счастья. В другом месте была изучена их цель и вещи, при помощи которых они достигаются. Там разъяснилось, что предельная цель их не является развлечением, и что под различными развлечениями, действительно, подразумевается полнота покоя и (1185) отдыха, и подразумевается возвращение того, в чём человек возрождается к серьёзным действиям [41].

Согласно тому, что было сказано, под родами развлечений подразумеваются серьёзные дела, они не требуются, следовательно, для обладающих ими, но необходимы для получения некоторых вещей, с помощью которых достигается предельное счастье. В этом смысле мы можем допустить роды развлечений (в качестве) человеческих (целей).

Посредством родов развлечений может достигаться истинная цель, когда она подразумеваема, а определение (этой цели) возможно по степени человеческих достоинств, когда они достигнуты. Каждый человек обладает той или иной степенью достоинства, посредством которого он совершает в мире те или иные действия (поступки).

Человеческие действия сильно отличаются друг от друга, и в [определённом] положении каждый человек совершает (различные) поступки. Человек с необходимостью (в большей или меньшей степени) испытывает усталость.

И каждое действие, которое исходит от человека, зависимо от того, что чем большую или меньшую усталость он испытывает, тем более или менее полным должен быть его отдых.

И в целом [действия] исследуются в покое, с тем чтобы из них получалось то, с помощью чего возвращается потенция действия, которая должна проявиться в достойных деяниях, и также роды развлечений и обыденных вещей, чтобы их количество было бы, как говорит Аристотель, [подобно] количеству соли в еде.

(1186) Поскольку все человеческие действия направлены к достижению предельного счастья, им следует всегда доставлять удовольствие так, чтобы человека не постигало бы недовольство, усталость или напряжение, и этим они более подобны покою, а их совершенные действия подобны действиям, присутствующим в родах развлечений, поэтому широкая публика считала трудные вещи несчастьями, а покой и роды развлечений счастьем, так как их воздействия подражали или напоминали подлинное счастье. Считалось также, что они и являются предельной целью, и люди направляли все свои действия к этим (вещам) и стремились к их совершенствованию посредством увеличения, усиления и продлевания, превышая положенную степень (их воздействия), и в зависимости от их употребления, они становились ложными, бесполезными для человека, и, более того, отклоняющимися от положений, при помощи которых даруется истинное счастье, поскольку они использовали их таким образом. Поэтому они стали искать в поэтических речах то, что должно было использоваться в развлечении, и также - в мелодиях, с которыми они сочетаются, они искали то, что украшает, подражает или помогает воплощению искомого (замысла) только в этом роде поэтических речей. Тот же, кто обладал способностью сочинять мелодии, обратился к сочинению одних (только) этих образцов, и поскольку не было известно, что в большинстве случаев в мелодиях (случается) иначе, считалось что (1187) искомая (цель) всех этих (мелодий) - эта цель. Поэтому они едва ли не отвергались теми из них, кто стремился к воображению смысла речей (в музыке), и почти последовало множество законоположений, запрещающих их.

А поскольку мелодии, которые используются в настоящее время в наших странах, едва ли не отвергаются добрыми людьми, а то, что принимается во всех них, в действительности, принимается лишь постольку, поскольку они используются в наше время широкой публикой, наше разъяснение особой цели всех мелодий и того, как они входят в человечество, стало нуждаться в пространных рассуждениях, поскольку мы объясняли чуждые им взгляды и убеждения. Вместе с тем, многое из того, что было разъяснено из их состояний в отношении речей, останется, по причине, которую мы объяснили, только словами, не соответствуя тому, что существует в наше время, а принятие большинством слушателей того, что разъясняется им из этого, будет слабым или недостаточным.

Поэтому мы ограничимся в указании на эти вещи в мелодиях только количеством (сказанного), а если человек предпочтёт ознакомление с истинным положением цели действий этой формы и её пользой, то ему надо будет знать, что действия этого искусства следуют за поэтическими речами, как мы неоднократно говорили и как уже разъяснили в других местах.

Когда выяснится, какова польза поэтических речей в человеческих делах, и сколько (1188) сторон они (имеют), тогда станет ясна и польза этого искусства, и обнаружатся его стороны, и в этой науке возникнет необходимость в познании родов поэтических речей, из чего они соединяются, как производятся, затем в познании пригодности каждого рода в человеческих делах, а это невозможно узнать из этого искусства, но - из других искусств.

Что же касается родов поэтических речей, из каких вещей они соединяются, как производятся, то они известны из Книги поэтического искусства, которая представляет собой часть искусства логики, а что касается пригодности каждого рода в человеческих делах, то этому посвящена Книга гражданского искусства. Пусть же обратит свой взор

тот, кто хочет ознакомиться с этими вещами, к этим двум искусствам. И да будет это положение окончанием того, что мы говорим в третьем разделе этого искусства.

А поскольку сказанное в трёх, установленных нами в книге, разделах исчерпало всё, что следует из первооснов практического искусства музыки, а это было нашим (главным) намерением с самого начала, то на этом (положении) мы заканчиваем нашу книгу. Это - книга, которая содержала в себе (рассмотрение) элементов этого искусства, распространённых инструментов и составления мелодий. Наша книга упорядочила в этом искусстве то, что должно следовать из основ и принципов, установленных в нём, и из источников, переданных выше.

(1189) Что же касается положения многих их основ, большинства установленных принципов и прочих внешних вещей, относящихся к этой науке иначе, чем то, что установлено здесь, то мы представили и исчерпали их объяснение, кратко изложив всё это во введении и во внешних вещах, окружающих эту науку и относящихся к ней с другой стороны.

Это, да продлит Аллах твоё величие, завершение искусства, с которым ты пожелал ознакомиться. При твоём содействии (в нём) дополнилось то, что было недостаточным, благодаря твоему благословению и напутствию разъяснилось то, что было неясным, так что усилилось стремление постичь (это искусство) у того, кто пребывал в отчаянии (относительно него), и утвердился в нём тот, кто был не подготовлен. Благодаря тебе прославилось это искусство, только к тебе его возводят и с твоим (именем) связывают, и никому, кроме как тебе, не возносится хвала и благодарность. Да поддержит тебя Аллах в достижении предела твоих чаяний в земной и небесной жизни.

*　　*　　*

Конец главы второй третьего раздела о композиции единичных мелодий и ею заканчивается
Часть вторая искусства музыки

Конец книги

Комментарии:

1. Два рода существования мелодий - это основа (фундаментальные звуки) и украшения (мабади' - тазйинат).
2. Мелодии, связанные с поэтическими речами, рассматриваются как "цель" композиции.
3. Мелодии инструментального аккомпанемента служат для усиления воздействия вокальных.
4. Самостоятельные инструментальные мелодии, как утверждает Фараби, "направлены к цели поэтических речей", т.е. к размеренному ритму, заменяющему поэтический размер.
5. "Соединение с положениями других звуков", т.е. с инструментальной музыкой совершенствует вокально-поэтические мелодии.
6. Вероятно, имеются в виду разные художественные задачи композиции и связанные с ними качества и украшения звуков. Подр. об этом см. 3 главу дисс. (параграф 4.2.)
7. "Махзуза" (букв. "дрожащие") и "мукассара" (букв."ломаные") - это тембровые украшения звуков большой длительности, используемые в пении. Значения терминов отражают восприятие мелодических украшений человеком. "Махзуза" обозначалось также как "шарка" - "задыхащийся" (Faruqi 1981; Sawa 1989).
8. "Замм" - полный носовой звук, который возникает при плотно сжатых губах. Это тембровое украшение применяется в коротких и длинных звуках (Faruqi 1981; Sawa 1989).

9. “Гунна” - полуносовой звук, при котором часть воздуха проходит через нос, а часть - через губы. Украшение применяется в коротких и длинных звуках (Faruqi 1981; Sawa 1989).

10. ”Набарат” (букв. “ударения”) - украшение мелодии, при котором короткие звуки сочетаются с хамзой - особым звуком в арабской фонетике, возникающим при смыкании голосовых связок. Длительность украшения не превышает ватада, т.е. двух восьмых или четверти в размере 3/8 (Faruqi 1981; Sawa 1989).

11. “Шазрат” (букв. “крупинки”) - украшение, в котором короткие звуки озвучивают долгий гласный “и” (“мусавватат мунхафидат”). “Шазрат” вводится между соседними основными звуками мелодии два или три раза в композиции. “’Ималат” (букв. “наклон”) обозначает характерное фонетическое произнесение, посредством которого долгая “А” приближается к долгой “И”, а короткая гласная “а” (фатха) - к короткой “и” (кясре) (Faruqi 1981; Sawa 1989).

12. “Тарджих” (букв. “колебание”) - украшение мелодии вибрирующими грудными звуками (Faruqi 1981). Сава определяет это тембровое украшение как “пение нот в более веской, более сильной манере при помощи открытой струи воздуха” (Sawa 1989, 101).

13. “’Ибдал аш-шухаджат” (“замена криками”) - украшение переходами от низких звуков к их октавным эквивалентам на одном дыхании (Faruqi 1981; Sawa 1989).

14. Здесь Фараби рассматривает украшения, которые применяются в начале песни, в частности, в вокальной прелюдии “нашид” - букв. “гимн” (Sawa 1989). Это - “гуннатун”, “тарджих”, “’ибдал аш-шухаджат”, а также “набарат” и “шазарат”.

15. “Тартиб” (букв. “свежесть, влажность”) применяется, в основном, в длинных, тянущихся звуках в конце песни и сочетается с “’ималат”. Термин отражает качественную характеристику звуков (Sawa, 1989).

16. Фараби говорит о соединении длинных звуков с согласным “нун”, который считается удобным для распевания. Смешение близких звуков, направленное вверх, используется в конце песни, перед переходом в другую часть.

17. Т.е. каждый звук имеет особое качество, смысл, “заимствованный” из речения, с которым соединяется мелодия.

18. Мелодии не только уподобляются речениям и имеют одинаковые с ними “деления” (свойства), но и полнее передают истинное значение речи.

19. “Перерывы, остановки и соединения” (“куфатун”, “сакинатун”, “тавсилат”) - это, видимо, разделы в структуре песни, которые связаны с разделами поэтического речения и, соответственно, с ее “целью” - назначением.

20. “Заимствование способа” (ал-ахзу би л-вуджух) - это общность строения мелодии и поэтического речения. К этому приёму в том числе относятся и перерывы, которые формируют структуру как основных частей, так и подразделов.

21. ”Тартил” (букв. “исполнение, пение”) - медленное распевание с ясным произношением текста. В словаре Фаруки даётся несколько значений термина. Одно из них, возможно, соответствует эпохе Фараби. Это - мелодекламация Корана (таджвид) или любого религиозного текста (Faruqi 1981; Sawa 1989).

“Хадр” (букв. “спуск, наклон”) означает медленное ускорение темпа в метризованном музыкальном исполнении.

“Тауассут” (“умеренность”) - средний темп исполнения песни (Faruqi 1981; Sawa 1989).

22. Фараби перечисляет ритмические украшения. “Хасс” (“побуждение”) и “хабаб” (“рысь”) - виды быстрых темпов, вероятно, связанных с определёнными ритмами.

“’Идрадж” (“дорога, путь”) и “тахфиф” (“смягчение, облегчение”) - виды медленных и средних темпов. ”Тахфиф”, возможно, связан с ритмом “хафиф” (Faruqi 1981; Sawa 1989).

23. Имеются в виду поэтические и логические трактаты Фараби.

24. Видимо, Фараби пишет об общности целей музыкальных средств, направленных на совершенствование поэтических речей.

25. Т.е. свойства звуков объединяются с речами и передают "представления" и "переживания" в единой композиции.

26. Представления, переживания и наслаждения - три философско-эстетических понятия, характеризующих "цель" мелодии. Если они вместе присутствуют в инструментальной мелодии, её качество приравнивается вокально-поэтической композиции.

27. "Положения" (ахуал) звуков - их последовательность, организация в мелодии.

28. "Воздействующие звуки" (ан-нагм ал-инфи'алийа) - свойства звуков в их соответствии тем или иным чувствам. Эмоции Фараби характеризует как сильные, слабые и средние. Заметим, что аналогичные понятия используются при обозначении разновидностей тетрахордов.

29. Мелодии, воздействующие на человека, либо доставляют наслаждение, либо приносят пользу.

30. Т.е. два рода мелодий соотносятся друг с другом как естественное и искусственное.

31. Арабские термины: "твердые" - "мукавийа" ("усиленные"), "мягкие" - "мулайин", "умеренные" - "му'адила" ("уравновешенные"), "устойчивые" - "истикрарийа" ("неподвижные").

32. Фараби имеет в виду античную теорию этоса.

33. "Крепкие мелодии" - "'алхан матина" (букв. "прочные мелодии"), видимо, объединяют разные качества звуков.

34. Подобное выражение встречается у Фараби, когда он говорит об использовании несовершенных элементов: мелодий, ритмов и др. В данном случае имеется в виду улучшение, совершенствование мелодий.

35. Фараби использует термин "садж'" ('исджа'и), имея в виду любые рифмованные выражения. В эпоху Фараби этот термин также обозначал один из распространённых поэтических размеров и жанр.

36. Следуя, вероятно, арабской литературной традиции, Фараби разграничивает два рода речей: обыденные и возвышенные - поэтические. Для каждого из них есть определённый набор средств. К особым средствам относятся "замены далёких вещей" и "замены близких вещей" ('ибдалату л-ашйа' ал-ба'ида, 'ибдалату л-ашйа ал-кариба). Значение этих понятий могут быть выяснены лишь филологами.

37. "Достаточная мелодия" - "ал-лахн ал-вафи" - мелодия последовательная в ее внутреннем развитии, в сочетании художественных элементов и целого.

38. "Обманчивая мелодия" - "ал-лахн ал-хатила" - антитеза "достаточной мелодии", т. е. непоследовательная по структуре.

39. Фараби ссылается либо на свой трактат "Об [искусстве] поэтики", либо, возможно, на "Поэтику" Аристотеля.

40. Фараби разделяет понятия "поэтические речения" (ал-'акауил аш-ши'рийа) и "размеренные речения"(ал-'акауил ал-маузуна). Последнее, по мнению Фараби, имеет более общее значение, в отличие от первого - закреплённого термина.

41. Фараби неоднократно отмечает в трактате уравновешивающее воздействие музыки на человека: "Музыка действительно обладает даром поглощать нас, рассеивать утомление, вызванное тяжелым трудом. Она даже заставляет нас забывать о времени, проведенном за работой, помогает нам переносить, преодолевать усталость, которую влечет за собой эта работа" (Аль-Фараби 1992, 330-331).

Приложение III

Словарь арабских музыкальных терминов

أبعاد *ʼаб‘ад* (“расстояния, промежутки”) - интервалы.

أبعاد لحنية *ʼаб‘ад лахнийа* (“мелодические интервалы”) - мелодические (эммелические) интервалы меньше кварты. См.: нагам сугра, муттафикат сугра.

أبعاد متساوية النغم *ʼаб‘ад мутасауийа ан-нагм* (“расстояния равные звуками”) - равные (одинаковые) интервалы.

أبعاد متشابهة النغم *ʼаба‘д муташабиха ан-нагм* (“расстояния подобные звуками”) - подобные интервалы. Одинаковые интервалы разных высотных положений, отличающиеся на ч.октаву, ч.квинту и ч.кварту.

أبعاد متفقة أولى *ʼаба‘д муттафика ʼула* (“первые созвучные расстояния”) - первые созвучные (консонантные) интервалы. Интервалы ч.октавы и квинтдецимы. См.: аб‘ад муттафика ан-нагм, муттафикат ‘узма и нагам ‘узма.

أبعاد متفقة النغم *ʼаб‘ад муттафика ан-нагм* (“расстояния созвучные звуками”) - созвучные (консонантные) интервалы. См.: аб‘ад муттафика ʼула, муттафикат ‘узма и нагам ‘узма.

أبعاد متفقة ثالثة *ʼаб‘ад муттафика салиса* (“третьи созвучные расстояния [промежутки]”) - третьи созвучные (консонантные) интервалы. Интервалы ч.кварты и ундецимы. См.: аб‘ад мутасакила ан-нагм, муттафикат вуста.

أبعاد متفقة ثانية *ʼаб‘ад муттафика санийа* (“вторые созвучные расстояния [промежутки]”) - вторые созвучные (консонантные) интервалы. Интервалы ч.квинты и дуодецимы. См.: аб‘ад мутасауийа ан-нагм, муттафикат вуста.

أبجد *абджад* (сокращённое название первых четырёх букв арабского алфавита - “алиф”, “бам”, “джим”, “даль”) - арабская буквенная музыкальная нотация.

أول *ʼаввал* (“первый, начало”) - вокальная или инструментальная прелюдия.

عودة *‘авда* (“возвращение, повтор”) - поэтический или музыкальный рефрен.

أداء الألحان *ʼадаʼ ал-ʼалхан* (“исполнение мелодий”) - музыкальное исполнение.

أجناس *ʼаджнас* (“роды”) - роды ритма, интервальные роды, тетрахорды.

أقصر زمان مهزوز *ʼаксар заман махзуза* (“самое короткое вибрирующее время”) - самая краткая длительность. См.: накра хафифа.

آلة صناعية *'алат сина'ийа* ("искусственные инструменты") - музыкальные инструменты.

آلة طبيعية *'ала таби'ийа* ("естественный, природный инструмент") - вокал, человеческий голос как инструмент.

عمل *'амал* ("практика") - музыкальная практика.

أنواع *'ануа'* ("виды") - виды (тетрахордов, звуков).

أصناف *'аснаф* ("роды") - роды (мелодий, ритмов, тетрахордов, мелодических переходов).

أحدّ *'ахадд* ("самый высокий") - высокость, (самый) высокий (звук).

بداية *бидайатун* ("начало") - начало (звука, харфа).

باقية *бакийа* ("остаток") - полутон, пифагорейская лимма (256/243); натуральный полутон (16/15).

بنصر *бинсар* ("четвертый палец") - 1. ладок четвертого пальца; 2. пифагорейская большая терция (81/64).

وزن *вазн* ("вес") - поэтический размер.

وقفة *вакфа* ("остановка, перерыв") - перерыв между разделами композиции, пауза.

وتد *ватад* ("остановка") - поэтическая и ритмическая стопа равная длительности двух восьмых или четверти в размере 3/8.

وسطى القديم *вуста ал-кадим* ("средний старинный палец") - 1. ладок среднего "старинного" пальца; 2. пифагорейская малая терция (32/27).

وسطى الفرس *вуста ал-фурс* ("средний персидский палец") - 1. ладок среднего "персидского" пальца; 2. пифагорейская увеличенная секунда (81/68).

وسطى زلزل *вуста Залзал* ("средний Залзалевый палец") - 1. ладок среднего пальца "Залзал"; 2. терция 27/22 - чуть у́же пифагорейской.

غير زائدة نقرة *гайр за'ида накра* ("не добавленный удар") - сокращение ритмических ударов. Один из двух типов изменения ритмического периода в формировании новых ритмических модусов. См.: зийада накра мин ха∙ридж.

غير متواتر *гайр мутаватир* (“непоследовательный”) - твердый диатонический род.

غير متلائم *гайр мутала'им* (“несогласный”) - неблагозвучный (звук, интервал, мелодия и др.), диссонанс.

غير متغير *гайр мутагайир* (“неизменный”) - неизменный звукоряд. Один из двух вариантов полного звукоряда, характеризующийся отсутствием тетрахорда соединенных.

غير متشابه *гайр муташабих* (“неподобный”) - неподобный интервал. 1. интервалы, имеющие разную величину и высотное положение; 2. категория мелодического перехода, в котором величина и высотное положение интервалов различны в разных фразах.

غير متفق *гайр муттафик* (“несозвучный”) - несозвучный, диссонанс.

غمزة *гамза* (“знак, подмигивание”) - слабый удар, акцент. См.: накр лайина.

غناء *гина'*(“пение, песня”) - пение, песня.

غنة *гунна* (“гнусавость”) - полуносовой вокальный звук. Тембровое украшение, которое применяется в коротких и длинных звуках.

دور *давр* (“круг”) - ритмический период.

جمع *джам'* (“совокупность, объединение, группа”) - 1. совокупность звуков, 2. звукоряд из пяти или более ступеней.

جمع أعظم *джам' а'зам* (“самое большое объединение”) - самый большой звукоряд. Звукоряд больше удвоенной кварты и меньше двойной октавы.

جمع كامل *джам' камил* (“полное объединение”) - полный звукоряд. 1. совокупность звуков с заполнением двойной октавы, 2. звукоряд в диапазоне октавы и кварты.

جمع كامل على الإطلاق *джам' камил 'ала л-итлак* (“абсолютно полное (совершенное) объединение”) - абсолютно полный звукоряд, двойная октава.

جمع كامل بالقوة *джам' камил би л-кувва* (“потенциально полное (совершенное) объединение”) - потенциально полный звукоряд.

جمع منفصل *джам' мунфасил* (“разъединённое объединение”) - разъединённый звукоряд, в котором интервал разъединения расположен между тетрахордами. См.: джам'ал-иджтима, джам'ифтирак.

جمع متغير *джам' мутагайир* (“изменяющееся объединение”) - изменяющийся (подвижный) звукоряд. Один из двух вариантов полного звукоряда, характеризующийся наличием тетрахорда соединенных.

جمع متصل *джам' муттасил* ("соединенное объединение") - соединённый звукоряд, в котором интервал разъединения дополняет тетрахорды до октавы.

جمع متصل ناقص *джам' муттасил накис* ("неполное соединенное объединение") - неполный соединённый звукоряд. Звукоряд в диапазоне октавы и кварты (полный звукоряд (джам' тамм) в раннеисламский период). См.: джам' тамм.

جمع ناقص *джам' накис* ("неполное объединение") - неполный звукоряд. Звукоряд больше кварты и меньше октавы.

جمع الإجتماع *джам' ал-иджтима'* ("объединение группы") - звукоряд двойной октавы, в котором интервал разъединения (целый тон) находится между тетрахордами каждой октавы. См.: джам' мунфасил, джам' ифтирак.

جمع تام *джам' тамм* ("полное объединение") - полный звукоряд, двойная октава (в раннеисламский период - система октавы и кварты, то есть ундецимы, диапазон уда). См.: джам'муттасил накис.

جمع افتراق *джам' ифтирак* ("разделенное объединение") - разъединённый звукоряд, в котором интервал разъединения расположен между тетрахордами. См.: джам' мунфасил, джам' иджтима'.

جنس *джинс* ("род") - интервальный род, тетрахорд.

جنس أول *джинс'аввал* ("первый род") - тетрахорд диатонического рода: 1 - 1 - 1/2 (сумма двух интервалов больше величины третьего). См.: джинс раби', джинс салис, джинс сани.

جنس أوسط ذوالمدتين *джинс'аусат зу л-маддатайн* ("средний род, имеющий две мадды") - твердый средний тетрахорд с удвоением целого тона 9/8 - мадда (9/8 - 9/8 - 256/243). См.: джинс зу т-тад'иф ас-сани.

جنس أرخى *джинс'арха* ("слабый род") - твердый слабый тетрахорд с удвоением целого тона 8/7 (8/7 - 8/7 - 49/48). См.: джинс зу т-тад'иф ал-'аввал.

جنس أشد *джинс'ашад* ("сильный род") - твёрдый сильный тетрахорд с удвоением целого тона 10/9 (10/9 - 10/9 - 27/25). См.: джинс'ашад.

جنس قوي منفصل *джинс кавви мунфасил* ("сильный разъединенный род") - твёрдый разъединённый тетрахорд. Содержит два больших интервала (целых тона) непоследовательного отношения, т.е. по шкале высот натурального звукоряда пропускается один целый тон (8/7 - 10/9 - 21/20).

جنس قوي متصل *джинс кавви муттасил* ("сильный соединенный род") - твёрдый соединённый тетрахорд. Содержит два больших интервала (целых тона) последовательного отношения по шкале высот натурального звукоряда (9/8 - 10/9 - 16/15).

جنس قوي ذو التضعيف *джинс кавви зу т-тад'иф* ("твёрдый удвоенный род") - тетрахорд диатонического рода (твердый) с удвоением одного из целых тонов 8/7, 9/8, 10/9.

جنس لين *джинс лайин* - мягкий интервальный род (хрома, энармон).

جنس لين منتظم غير متتالي *джинс лайин мунтазим гайр мутатали* ("мягкий равномерный непоследовательный род") - мягкий равномерный непоследовательный тетрахорд. Больший их двух малых интервалов расположен на противоположной стороне от самого большого интервала тетрахорда.

جنس لين منتظم متتالي *джинс лайин мунтазим мутатали* ("мягкий равномерный последовательный род") - мягкий равномерный последовательный тетрахорд. Больший их двух малых интервалов расположен между самым большим и малым интервалами.

جنس لين غير منتظم *джинс лайин гайр мунтазим* ("мягкий неравномерный род") - мягкий неравномерный тетрахорд. Большой интервал расположен между двумя малыми.

جنس مقوي *джинс мукавви (кавви)* ("усиленный, укреплённый род") - диатонический род, твердый тетрахорд.

جنس ناظم *джинс назим* ("организованный род") - энармонический род, характеризующийся применением микроинтервалов и расположением их подряд.

جنس رابع *джинс раби'* ("четвёртый род") - тетрахорд хроматического рода: 1 1/2 - 1/2 - 1/2 (сумма двух интервалов меньше величины третьего). См.: джинс аввал, джинс салис, джинс сани.

جنس ثالث *джинс салис* ("третий род") - тетрахорд, занимающий промежуточное положение между диатоническим и хроматическим родом, так как сумма двух его интервалов равна величине третьего 1 1/4 - 3/4 - 1/2 (5/4 = (3/4+2/4). См.: джинс ʼаввал, джинс раби', джинс сани.

جنس ثاني *джинс сани* ("второй род") - второй тетрахорд диатонического рода: 1 - 3/4 - 3/4. См.: джинсʼаввал, джинс салис, джинс раби'.

جنس ذو التضعيف الأول *джинс зу т-тад'иф ал-аввал* ("первый удвоенный род") - твердый тетрахорд с удвоением целого тона 8/7. См.: джинсʼарха.

جنس ذو التضعيف الثالث *джинс зу т-тад'иф ас-салис* ("третий удвоенный род") - твердый тетрахорд с удвоением целого тона 10/9. См.: джинсʼашад.

جنس ذو التضعيف الثاني *джинс зу т-тад'иф ас-сани* ("второй удвоенный род") - твердый тетрахорд с удвоением целого тона 9/8. См.: джинсʼаусат зу л-маддатайн.

جنس ملون *джинс мулавван* (“окрашенный род”) - хроматический род, тетрахорд, характеризующийся применением двух малых интервалов подряд.

جنس خالي من ربعة الصوت *джинс халий мин руб‘а с-савт* (“род, лишённый четвертитонов”) - тетрахорд, в котором нет четвертитонов.

ضعف ذي بالكل *дифу зи би л-кулл* (“удвоение октавы”) - двойная октава, квинтдецима.

زائد *за‘ид* (“дополнение”) - повышение. Подвижные звуки тетрахорда в пределах секунды (соотв. греч. “кинумены” - подвижные, мобильные). На уде расположены между открытой струной (мутлак) - нижним звуком тетрахорда - и ладком указательного пальца (саббаба) - последующей ступенью диатонического звукоряда. См.: муджаннаб.

زمان *заман* (“время”) - время, период времени. Длительность одного метроритмическая удара. См.: накр.

زمان المبدأ *заман ал-мабда’* (“основное время”) - основное или фундаментальное время. Основной метр, от которого происходят другие метры. Самый долгий метр содержит 8 ударов и 2 паузы.

زم *замм* (“носовой”) - носовой вокальный звук. Тембровое украшение, которое применяется в коротких и длинных звуках.

زيادة *зийада* (“прибавление, возрастание”) - увеличение длительности. Ритмическое украшение мелодии.

زيادة نقرة من الخارج *зийада накра мин ал-хаиридж* (“прибавление удара извне”) - добавление дополнительных ритмических ударов. Один из двух типов изменения основного ритма. См.: гайр зийада накра.

ذو الأربع *зу л-’арба‘* (“имеющий четыре”) - кварта.

ذو الكل *зу л-кулл* (“имеющий всё”) - октава.

ذو الكل و الأربع *зу л-кулл уа л-’арба‘* (“имеющий все и четыре”) - ундецима.

ذو الخمس *зу л-хамс* (“имеющий пять”) - квинта.

ذو الكل و الخمس *зу л-кулл уа л-хамс* (“имеющий все и пять”) - дуодецима.

إبدال الشحجات *’ибдал аш-шухаджат* (“замена криками”) - переход от низких звуков к их верхним октавным удвоениям на одном дыхании. Тембровое украшение.

إدراج *’идрадж* (“путь”) - вид медленного темпа. Удвоение всех ударов основного ритма.

إيقاع *'ика'* ("ритм") - ритм: 1. метр; 2. ритмический модус; 3. темп, 4. ритмические украшения, 5. динамика и артикуляция звука.

إيقاع موصل *'ика' мувассал* ("соединенный ритм") - соединённый ритмический модус, имеющий удары одинаковой длительности.

إيقاع مفصل *'ика' муфассал* ("разъединенный ритм") - разъединённый ритмический модус, имеющий удары разной длительности.

اقتران *иктиран* ("сочетание, комбинирование") - комбинирование двух или более звуков.

إمالة *'имала* ("наклон") - фонетическое произнесение, посредством которого долгая "А" приближается к долгой "И", а короткая гласная "а" (фатха) - к короткой "и" (кясре). Тембровое украшение.

انتقال *интикал* ("переход, переезд") - переход. 1. смена интервальной структуры - интервала, рода, звукоряда (метабола); 2. мелодические движения, основанные на переходе; 3. мелодические формулы, типовые обороты, которые используются при сочинении мелодии.

انتقال على استقامة *интикал 'ала истикама* ("прямой переход") - прямое движение в восходящем или нисходящем направлениях.

انتقال على اتصال *интикал 'ала иттисал* ("соединённый переход") - соединённое движение без скачков.

انتقال على توالي *интикал 'ала т-тауали* ("последовательный переход") - разъединённое движение со скачками.

انتقال على انعراج *интикал 'ала ин'ирадж* ("извилистый переход, переход с поворотом") - восходяще-нисходящее расположение звуков при свободном изменении направления и возвращении к другому звуку.

انتقال على استدارة *интикал 'ала истидара* ("круговой переход, переход с обращением") - симметричное расположение звуков в обоих направлениях от начального звука. Возвращение может осуществляться после каждой ноты, после двух, трёх, четырёх и пяти.

انتقال على انعطاف *интикал 'ала ин'итаф* ("отклоняющийся переход, переход с отклонением") - движение с возвращением к начальному звуку после одного или нескольких звуков.

انفصال *инфисал* ("разъединение") - 1. пифагорейская апотома (2187/2048); 2. интервал разъединения, который дополняет до октавы два тетрахорда. Он может быть расположен внизу звукоряда или между октавами.

إرخاء *'ирха'* ("слабость, ослабление") - интервал четвертитона, диеса (36/35).

استهلال *истихлал* ("начало, вступление") - вид короткой вокальной прелюдии, в которой распеваются слова, полустишия.

اعتماد *и'тимад* ("поддержка") - удар, помещаемый в конце композиции (раздела). Ритмическое украшение.

اتفاق *'иттифак* ("созвучие") - созвучие, консонанс.

قوي *кавви* ("крепкий, сильный") - твёрдый интервальный род, тетрахорд (диатон).

قدر *кадр* ("величина, количество") - величина, количество (звуков).

كامل *камил* ("полный, совершенный") - совершенный (интервал, тетрахорд, звукоряд, мелодия).

قرينة *карина* ("пара, чета") - один из звуков интервала по отношению к другому.

قوة *кувва* ("сила, потенция, степень отношения") - 1. показатель степени отношения интервалов как математических величин, 2. параметр их кон-диссонантности; 3. родство звуков через октаву, октавные эквиваленты; 4. любой звук, извлечённый на уде, имеющий октавные эквиваленты в пределах диапазона этого инструмента. См.: муфрада.

قوة واحدة (متجانسة) *кувва вахида (мутаджаниса)* ("единая (однородная) сила, степень отношения") - 1. единый показатель степени отношения интервалов, 2 слитность звуков в восприятии. Интервалы кварты, квинты, октавы, ундецимы, дуодецимы и квинтдецимы (совершенные консонансы), которые являются началами переходов. См.: интикал.

قوة مختلفة *кувва мухталифа* ("различная сила, степень отношения") - различный показатель степени, 2. неслитность звуков в восприятии. Несовершенные консонансы и диссонансы, которые являются основаниями мелодий. См.: мабани ал-алхан.

لين *лайин* ("мягкий, слабый") - мягкий интервальный род, тетрахорд (хрома, энармон).

لحن *лахн ('алхан)* ("мелодия, песня, напев") - мелодия, песня. 1. вокальная или инструментальная мелодия; 2. мелодический модус.

لحن بالإطلاق *лахн би л-'итлак* ("мелодия вообще, абсолютная мелодия") - мелодия, не соединенная с речением.

لحن وافي *лахн вафи* ("достаточная, удовлетворительная") - мелодия полная, последовательная по структуре. См.: лахн хатила.

لحن جزئي *лахн джузӣй* ("единичная мелодия") - единичная мелодия, конкретный образец композиции.

لحن استقراري *лахн истикрари* ("неподвижная, устойчивая") - устойчивая мелодия.

لحن كامل *лахн камил* ("полная мелодия") - совершенная мелодия. Вокальная мелодия.

لحن مملوء النغم *лахн мамлу'у н-нагм* ("мелодия наполненных звуков") - мелодическая речитация, в которой на один харф (единицу речи) приходится звук. См.: лахн фаригу н-нагм.

لحن متين *лахн матин* ("крепкая, прочная мелодия") - крепкая мелодия.

لحن موزون *лахн маузун* ("упорядоченная мелодия") - метризованная мелодия, т.е. соединённая с поэтической речью.

لحن معدل *лахн му'аддил* ("уравновешенная, умеренная мелодия") - умеренная мелодия.

لحن مقوي *лахн мукавви* ("усиленная мелодия") - диатоническая мелодия.

لحن ملين *лахн мулайин* ("мягкая, слабая мелодия") - хроматическая мелодия.

لحن ناقص *лахн накис* ("неполная мелодия") - несовершенная мелодия в объеме неполного звукоряда, т.е. звукоряда меньше октавы.

لحن ختال *лахн хатил* ("обманчивая мелодия") - мелодия неполная, непоследовательная по структуре. См.: лахн вафи.

لحن فارغ النغم *лахн фаригу н-нагм* ("мелодия пустых звуков") - мелодическое распевание. См.: лахн мамлу'у н-нагм.

مبادي الألحان *мабади' ал-'алхан* ("начала мелодий") - устойчивые звуки мелодий - звуки "единой степени отношения", т.е. звуки совершенных консонансов. См.: вахида кувва.

مباني الألحان *мабанӣ ал-'алхан* ("основания мелодий") - неустойчивые звуки, составляющие основу мелодий - звуки "различной степени отношения", т.е. несовершенных консонансов и диссонансов. См.: мухталифа кувва.

مبدأ *мабда'* ("начало") - 1. основной (нижний) звук звукоряда, 2. основа мелодии, фундаментальные звуки.

مدّة *мадда* ("протяжение, продление, основа") - 1. большой целый тон 9/8.

مجاز *маджаз* ("переход") - помещение одного или более ударов в разъединении (фасиле) для перехода от одного ритмического периода (давра) к другому.

مجازات الأجزاء *маджазат ал-аджза'* (“переходы частей”) - переходы между частями композиции.

مقطع *макта'* (“разделение”) - разделение между звуками, фразами, раздел композиции.

منظوم *манзум* (“упорядоченный, организованный”) - упорядоченный. 1. Один из двух видов музыки (вокальной и поэтической); 2. Метризованная речь в определенном поэтическом размере.

مسموع *масму'* (“слышимый, слышный”) - слышимый (звук).

موزون *маузун* (“упорядоченный, организованный”) - метрически организованная (мелодия). Мелодия, имеющая поэтический размер и ритм.

مفروضة *мафруда* (“налагаемый”) - самый низкий звук полного звукоряда, также - добавочный тон к данному роду звуков (соотв. греч. “просламбаномен” - прибавленный, присоеденный, приставной).

مهزوزة *махзуза* (“дрожащий, вибрирующий”) - прерывание протянутого звука рядом коротких повторяющихся звуков на одной высоте. Тембровое украшение; обозначалось также “шарка” (“задыхающийся”). См.: мукассара.

مخلوطة *махлута* (“смешанные”) - смешанные звуки, интервалы, звукоряды.

مخوري *махури* (“искусный”) - название ритма хафиф ас-сакил ас-сани в размере 5/4. См.: хафиф ас-сакил ас-сани.

مجنب *муджаннаб* (“соседний, ближайший”) - соседний (ладок). Подвижные ступени тетрахорда между открытой струной (мутлак) и ладком указательного пальца (саббаба). См.: за’ид.

مجنب الوسطى *муджаннаб ал-вуста* (“соседний среднего пальца”) - пифагорейская ув. секунда (81/68).

مزين *музайин* (“украшенный”) - украшение (мелодическое, ритмическое, тембровое).

مكسرة *мукассара* (“ломаные, разбитые”) - ломаные звуки. Тембровое украшение звуков большой длительности. См.: махзуза.

ملائمة *мула'ама* (“согласие”) - благозвучие, консонанс.

ملون *мулавван* (“окрашенный, нарисованный”) - хроматический интервальный род, тетрахорд (хрома).

ممططة *муматтата* (“растяжение, удлинение, расширение”) - расширение звучания, удлинение звуков.

منكس *мунаккас* (“противоположный, обратный”) - обратное мелодическое движение, обращение.

منفصل *мунфасил* (“разъединенный”) - разъединённый тетрахорд, ритм.

مرجح *мурадджах* (“колеблющийся, вибрирующий”) - грудной звук. Мелодическое украшение.

مركب *мураккаб* (“сложный”) - сложный разъединённый ритмический период.

مركب أول *мураккаб 'аввал* (“сложный первый”) - первый разъединённый ритмический период.

مركب ثاني *мураккаб сани* (“сложный второй”) - второй разъединённый ритмический период.

موسيقي *мусика* (“музыка”) - 1. одна из четырёх математических наук квадривия (‘улум рийадийа) наряду с геометрией, арифметикой и астрономией; 2. теория музыки (в оппозиции к гина - музыкальная практика); 3. музыка древних греков; 4. мелодия.

موسيقي آلية *мусика'алийа* (“инструментальная музыка”) - инструментальная музыка.

موسيقي عملية *мусика ‘амалийа* (“музыкальная практика”) - практическое искусство музыки.

موسيقي نظرية *мусика назарийа* (“теоретическая музыка”) - теория музыки.

متعادل *мута'адил* (“равномерный”) - равномерный тетрахорд.

متوسط *мутавассит* (“средний”) - средний тетрахорд.

متواتر *мутаватир* (“следующий друг за другом, последовательный, непрерывный”) - мягкий хроматический или энармонический род.

متكاثف *мутакатиф* (“сплочённый”) - мягкий хроматический или энармонический род, характеризующийся применением двух малых интервалов подряд (соотв. греч. “пикн” - тесный, сжатый, скученный).

متلائم *мутала'им* (“согласие, благозвучие”) - благозвучный, консонантный (интервал).

متنافر *мутанафир* (“несогласный, несозвучный”) - несозвучный, диссонантный (интервал).

متساوية *мутасавийа* (“равный, равномерный”) - равное деление тетрахорда.

متفاضلة *мутафадила* (“неравный, неравномерный”) - неравное деление тетрахорда.

متخلخل *мутахалхил* (“разрежённый”) - твёрдый диатонический род.

متشابه *мутташабих* (“однородный, подобный”) - звукоряд, состоящий из однородных тетрахордов.

متشابهة مختلفة بالقوة *мутташабиха мухталифа би л-кувва* (“подобные, различные по степени отношения”) - два подобных интервала, различных по показателю степени отношения.

متصل *муттасил* (“соединённый”) - 1. поступенное движение в мелодии; 2. один из трёх видов твёрдого тетрахорда.

متفق *муттафик* (“созвучие”) - созвучие, консонанс.

متفقات وسطى *муттафикат вуста* (“созвучные средние”) - средние консонансы - кварта, квинта, ундецима, дуодецима.

متفقات صغرى *муттафикат сугра* (“созвучные малые”) - малые консонансы, мелодические интервалы меньше кварты.

متفقات عظمى *муттафикат 'узма* (“созвучные большие”) - большие консонансы - октава, двойная октава.

مفرد *муфрад* (“отдельный, единственный”) - 1. любое деление тетрахорда; 2. звуки, не имеющие октавного эквивалента в пределах диапазона уда. См.: кувва.

مخالفة *мухалафа* (“неоднородность”) - два последовательных давра (ритмических периода) неоднородного строения.

مشاكلة *мушакала* (“однородность”) - два или более последовательных давра (ритмических периода) однородного строения.

نبرة *набра* (“ударение”) - тембровое украшение мелодии, при котором короткие звуки сочетаются с хамзой - особым звуком в арабской фонетике, возникающим при смыкании голосовых связок. Длительность украшения не превышает ватада. См.: ватад.

نغم *нагам* - звуки, тоны.

نغم انسانية مقرونة بالأقاويل *нагам ʾинсанийа макруна би л-ʾакауил* (“человеческие звуки, соединённые с речами”) - вокальная музыка. См.: синф ас-сани.

نغم على الإطلاق *нагам 'ала ʾитлак (би л-ʾитлак)* (“только звуки”) - музыка без слов, т.е. инструментальная музыка. См.: синф ʾаввал.

نغم وسطى *нагам вуста* (“средние звуки”) - звуки средних интервалов, интервалы

кварты, квинты, ундецимы, дуодецимы. См.: абад мутасауийа ан-нагм, муттафикат вуста.

نغم صغرى *нагам сугра* (“малые звуки”) - звуки малых интервалов, мелодические интервалы меньше кварты. См.: аб‘ад лахнийа, муттафикат сугра.

نغم عظمى *нагам ‘узма* (“большие звуки”) - звуки больших интервалов, интервалы октавы или двойной октавы. См.: аб‘ад муттафика ан-нагм, муттафикат ‘узма.

نغم راتبة *нагам ратиба* (“организованные звуки”) - крайние звуки тетрахорда, неизменные по высоте (соотв. греч. “гестоты” - стоящие, устойчивые, стабильные).

نغم *нагм* (“звук, тон, мелодия”) - 1. музыкальный звук, нота; 2. мелодия, вокальная или инструментальная; 3. ступень внутри звукоряда.

ناظم *назим* (“организованный”) - энармонический род, тетрахорд. См.: расим.

ناقص *накис* (“неполный, несовершенный”) - несовершенная (мелодия).

نقرة *накра* (“удар”) - метроритмическая единица. См.: заман ал-мабда’.

نقرة قوية *накра каввийа* (“сильный, твердый удар”) - долгая метроритмическая единица (накра, накра тамма).

نقرة لينة *накра лайина* (“мягкий, слабый удар”) - короткая метроритмическая единица (гамза).

نقرة متوسطة *накра мутаввасита* (“средний удар”) - средняя метроритмическая единица (накра маша).

نقرة ثقيلة *накра сакила* (“тяжелый удар”) - длительность равная двум метроритмическим единицам. См.: накра сакила дун ал-вуста.

نقرة ثقيلة وسطى *накра сакила вуста* (“тяжелый средний удар”) - длительность равная четырем метроритмическим единицам.

نقرة ثقيلة دون الوسطى *накра сакила дун ал-вуста* (“тяжелый удар меньше среднего”) - длительность равная двум метроритмическим единицам (накра сакила).

نقرة تامة *накра тамма* (“полный удар”) - долгая метроритмическая единица (накра, накра кавийа).

نقرة خفيفة *накра хафифа* (“легкий удар”) - самая короткая метроритмическая единица. См.: аксар заман махзуза.

نشيد *нашид* (“песня, гимн”) - вид вокальной прелюдии, в которой распевается текст от полустишия до двух стихов и более.

نسبة *нисба* (“соотношение, отношение”) - отношение (звуков, интервалов), пропорция (математическая).

نهاية *нихайа* (“окончание”) - конец (звука, харфа).

رباب *рабаб* - двухструнный смычковый инструмент.

رواسين *равасин* (“равашин”) - жанр хорасанской, персидской музыки: неметризованная инструментальная композиция. Также - дауашин.

رمل *рамал* - поэтический размер, ритм в размере 3/2.

رسيم *расим* (“нарисованный”) - энармонический род, тетрахорд. См.: назим.

رخو *раху* - хроматический род.

سبب *сабаб* - поэтическая и ритмическая стопа.

سبابة *саббаба* (“указательный палец”) - большой целый тон (9/8).

ثقيل *сакил* (“тяжелый”) - 1. низкий (звук, высотное положение и т.д.); 2. поэтический размер, ритм.

ثقيل أول *сакил 'аввал* (“тяжелый первый”) - ритм в размере 4/2.

ثقيل ثاني *сакил сани* (“второй тяжелый”) - ритм в размере 5/2.

ثقيلة مفروضة *сакила мафруда* (“низкие основные”) - низкие звуки системы.

ساكنة *сакина* (“остановка”) - пауза.

سالم *салим* (“целый”) - основной ритм. См.: фа'рий.

سرعة الانتقال *сур'ату л-интикал* (“скорость перехода”) - быстрый темп.

صياح *сийах* (“плач”) - верхний звук октавы.

صناعة الموسيقى *сина'ату л-мусика* (“искусство музыки”) - искусство музыки.

صناعة الموسيقى العملية *сина'ату л-мусика ал-'амалийа* (“практическое музыкальное искусство”) - музыкальная практика.

صناعة الموسيقى النظرية *сина'ату л-мусика ан-назарийа* (“теоретическое музыкальное искусство”) - теория музыки.

صنف أول *синф 'аввал* (“первый род”) - первый род (музыки). Инструментальная музыка.

صنف ثاني *синф сани* (“второй род”) - второй род (музыки). Вокальная музыка.

تأليف *та’лиф* (“сочинение, композиция”) - композиция.

تأليف آلي *та’лиф алий* (“инструментальная композиция”) - инструментальная композиция.

تأليف غنائي *та’лиф гинаий* (“композиция пения”) - вокальная композиция.

تأليفي *та’лифи* (“сочинённый”) - мягкий интервальный род, тетрахорд (хрома, энармон). См.: назим, расим, раху.

طبقات *табакат* (“уровень, разряд, пласт”) - 1. основное высотное положение звука, интервала, тетрахорда, звукоряда; 2. каждая октава двухоктавного звукоряда; 3. регистр.

توصيل *тавсил* (“соединение”) - укорачивание времени разъединения; устранение разъединения; наполнение разъединения маджазом. См.: маджаз.

توسط *тавассут* (“умеренность”) - средний темп исполнения песни.

تجنيس *таджнис* (“соответствие, однородность”) - интервальные деления тетрахорда (“джинс”). См.: джинс.

تضعيف *тад‘иф* (“удвоение”) - заполнение паузы между двумя ударами одним ударом.

تزيينات *тазйинат* (“украшения”) - украшения (мелодические, ритмические).

تزييدات *тазйидат* (“увеличения”) - украшения (мелодические, ритмические).

طي *тайй* (“понижение”) - сокращение метра на один или два удара.

تقرير الأجزاء *такрир ал-’аджза’* (“повторение частей”) - повторение частей ритмического периода (давра), равных одному разъединению (фасиле) или более; удлинение ритма.

تلحينات *талхинат* (“пение, напевание”) - пение; вокальный жанр.

تمديدات *тамдидат* (“растяжения, продления, расширения”) - транспозиции (транспозиционные гаммы, тоны). Смены высотного положения (табакат) лада.

تمديدات متساوية *тамдидат мутасавийа* (“равные, одинаковые растяжения”) - одинаковые транспозиции, тоны.

تمزيج *тамзидж* (“смешение”) - смешение. 1. комбинация двух или более звуков; 2. комбинация интервалов; 3. комбинация тетрахордов, которые

начинаются от одних или разных звуков; 4. комбинация периодов (давров) для создания новых ритмических модусов.

تمهير *тамхир* (“искусный, умелый”) - частое сокращение метра (тайй) на протяжении всей композиции; повторение частей с сокращённым метром; получение ритма сакил и хафиф, свобода инструменталиста в использовании тайй. Ритмическое украшение.

طنبور (بغدادي،خوراساني) *танбур (багдади, хурасани)* - двухструнный щипковый инструмент. Фараби описывает два вида танбура - багдадский и хорасанский.

طنيني *танини* (“звонкий, звучный”) - интервал целого тона (10/9, 9/8), пифагорейская большая секунда (8/7).

ترنم *тараннум* (“пение, кантилена”) - вид вокальной прелюдии, безтекстовая вокализация. 1. распевание поэзии, содержащее вокализы; 2. понижение голоса или использование вокальных повторов.

ترجح *тарадджух* (“колебание”) - украшение мелодии вибрирующими грудными звуками.

تركيب *таркиб* (“последовательность, организация”) - 1. последовательность ступеней внутри тетрахордов и тетрахордов внутри звукоряда; 2. один из четырёх видов изменения ритмического цикла.

تركيب الأجزاء *таркиб ал-'аджза'* (“соединение частей”) - смешивание частей ритмического периода (давра), добавление одной или нескольких частей; помещение рядом двух разных ритмов хафифа.

تركيب الاستقامة *таркиб ал-истикама* (“прямая последовательность”) - последовательность тетрахордов однородной структуры.

تركيب منكس *таркиб мунаккас* (“обратная последовательность”) - последовательность тетрахордов неоднородной структуры.

ترتيب *тартиб* (“последовательность, организация”) - последовательность (звуков, тетрахордов).

ترطيب *тартиб* (“свежесть, влажность”) - тембровое украшение, которое применяется в длинных, тянущихся звуках в конце песни и сочетается с “'имала”. См.: 'имала.

ترتيل *тартил* (“пение, исполнение”) - 1. чтение Корана или других религиозных текстов; 2. медленное, ясное распевание текста чётким произношением каждого слога, 3. замедление темпа. Ритмическое украшение.

طرف *тараф* (“конец”) - конец композиции.

تصدير *тасдир* (“вступление”) - украшение в начале ритмического периода (давра).

تصويت انساني *тасуит инсаний* (“человеческое озвучивание”) - пение.

تتميم *таттим* (“окончание, дополнение”) - окончание композиции.

تفخيم *тафхим* (“пышность, преувеличение, подчёркивание”) - движение к самому высокому или самому низкому звуку, которое используется в середине песни, произведения. Мелодическое украшение.

تفصيل *тафсил* (“ разъединение”) - деление большого интервала на меньшие, введение разъединения (фасилы) в соединенном ритме; введение разъединения в разъединенном ритме в нехарактерном для него месте; удлинение разъединения.

تفصيل المفصل *тафсил ал-муфассал* (“деление соединённого”) - один из видов изменения ритмического периода (давра) для создания нового ритмического модуса без добавления ритмических единиц извне.

تخفيف *тахфиф* (“смягчение, облегчение”) - вид медленного и среднего темпа (от слова хафиф). См.: хафиф.

تشبيعات *ташби‘ат* (“насыщенности”) - мелодические украшения.

عود *‘уд* (лютня) - струнный щипковый инструмент. Фараби добавил к четырем струнам уда пятую.

فضلة *фадла* (“излишек, остаток”) - дидимова комма (81/80).

فرعي *фари‘й* (“частичный, производный”) - производный ритм. См.: салим.

فاصلة *фасила* (“деление”) - 1. пауза; 2. разъединение - ритмическая (поэтическая) стопа, разделяющая последний акцент разъединённого ритмического цикла и начало первого акцента следующего.

فاصلة عظمى *фасила ‘узма* (“большое деление”) - большая ритмическая стопа.

فصول النغم *фусул ан-нагм* (“разделы, свойства звуков”) - качественные характеристики, свойства звуков.

خبب *хабаб* (“рысь”) - вид быстрого темпа.

حدر *хадр* (“спуск, скат”) - медленное ускорение темпа в метризованном музыкальном исполнении. Ритмическое украшение.

هيئة أداء الألحان *хай'ату 'ада ал-'алхан* ("форма исполнения мелодий") - форма исполнения мелодий (музыки) - один из двух видов практического искусства музыки.

هيئة صيغة الألحان *хай'ату сигати л-'алхан* ("форма сочинения мелодий") - форма сочинения мелодий (музыки) - один из двух видов практического искусства музыки.

هيئات صناعة الموسيقى *хай'ату сина'ати л-мусика* ("формы искусства музыки") - формы искусства музыки - практические и теоретическая.

هيئة نظرية *хай'ату назарийа* ("теоретическая форма") - теоретическая форма искусства музыки, теория музыки

هزج *хазадж* ("игривый") - ритм в размере 6/8.

حال *хал* ("положение, состояние") - высотное положение звука, интервала, тетрахорда, звукоряда.

همزة *хамза* ("буква арабского алфавита") - 1. фонетическая атака звука - глухой взрывной гласный звук, возникающая при смыкании голосовых связок; 2. острый акцент в вокальной музыке.

حرف *харф* ("буква") - единица речи.

حث *хасс* ("побуждение") - вид быстрого темпа; ускорение.

خفيف *хафиф* ("легкий") - поэтический размер, ритм.

خفيف الرمل *хафиф ар-рамал* ("легкий рамал") - ритм в размере 3/4.

خفيف الثقيل الأول *хафиф ас-сакил ал-'аввал* ("первый легкий тяжелый [сакил]") - ритм в размере 4/4.

خفيف الثقيل الثاني *хафиф ас-сакил ас-сани* ("второй легкий тяжелый") - ритм в размере 5/4.

حداء *хида' (худа')* - песня погонщика верблюдов, вокальный жанр доисламского и раннеисламского периодов.

خلال *хилал* ("промежуток, интервал") - перерыв в композиции.

خلط *хулт* ("смешение") - смешение звуков, интервалов, звукорядов, мелодий.

شذرات *шазарат* ("крупинки, вставки") - тембровое украшение, в котором короткие звуки озвучивают долгий гласный "и" (мусаввата мунхафида). Шазрат вводится между соседними основными звуками мелодии два или три раза в композиции.

شاه رود *шахруд* - струнный инструмент, изобретенный в Согде.

شهاج *шухадж* (“крик”) - низкий звук. 1. самые низкие из двух звуков интервала октавы; 2. название самого низкого высотного положения; 3. низкий звук.

شهاج أصغر *шухадж'асгар* (“малый крик”) - малый низкий звук. Нижний звук кварты.

شهاج أوسط *шухадж 'аусат* (“средний крик”) - средний низкий звук. Нижний звук квинты.

شهاج أعظم *шухадж 'а'зам* (“большой крик”) - большой низкий звук. Нижний звук октавы.

Примечание:

В словаре использованы следующие источники:

1. *Русакова А.*Трактат Аристида Квинтилиана “О мусическом искусстве”. Дипл. работа. - МГК, 2000.
2. *Фролов Д.В.* Классический арабский стих: история и теория аруда. - М., 1991.
3. *Холопов Ю.Н.* Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки. - Рукопись, 1972.
4. *Al-Faruqi L.I.* An annotated Glossary of Arabic Musical Terms. - Westport, 1981.
5. *Sawa G.D.* Music Performance practice in the early ‘Abbasid era’. 132-320 AH/750-932 AD. - Toronto, 1989.
6. *Ад-Дакуки Ибрахим.* Ал-муштарак ‘ала китаб ал-истилахат ал-мусикийа (Дополнение к книге “Музыкальные термины”). - Багдад, 1965.
7. *Казим А.* Ал-истилахат ал-мусикийа (Музыкальные термины) / Пер. на араб. яз. Ибрахим ад-Дакуки - Багдад, 1964.
8. *Махфуз Хусейн Али.* Му‘джам ал-мусика л-‘арабийа (Лексикон арабской музыки). - Багдад, 1964.
9. *Махфуз Х.А.* Камус ал-мусика л-‘арабийа (Словарь арабской музыки). - Багдад, 1977.

Приложение IV

Таблицы интервалов

1. СВОДНАЯ ТАБЛИЦА ИНТЕРВАЛОВ

1:1 =	унисон	= 1, 0000
2:1 =	октава	= 2, 0000
3:2 =	квинта	= 1, 5000
4:3 =	кварта	= 1, 3333
81:64 =	пифагорейская большая терция	= 1, 2656
5:4 =	натуральная большая терция	= 1, 2500
6:5 =	малая терция	= 1, 2000
81:68 =	пифагорейская ув.2	= 1, 1911
32:27 =	пифагорейская малая терция	= 1, 1851
13:11 =	малая терция	= 1, 1818
7:6 =	узкая малая терция	= 1, 1666
8:7 =	широкий целый тон, пифагорейская большая секунда	= 1, 1428
9:8 =	большой целый тон	= 1, 1250
10:9 =	малый целый тон	= 1, 1111
11:10 =	узкий целый тон	= 1, 1000
12:11 =	широкий полутон	= 1, 0909
13:12 =	полутон-13	= 1, 0833
27:25 =	большая лимма (большая малая секунда)	= 1, 0800
14:13 =	полутон-13	= 1, 0769
15:14 =	i-полутон	= 1, 0714
2187:2048 =	пифагорейская апотома (ув.1)	= 1, 0679
16:15 =	натуральный полутон	= 1, 0666
17:16 = 18:17 = 19:18 = 135:128 = 256:243 = 20:19 =	*“зашестнадцатые полутоны”* *(узкие полутоны)* большая хрома (большая ув.1) пифагорейская лимма (малая секунда)	= 1, 0625 = 1, 0588 = 1, 0555 = 1, 0547 = 1, 0535 = 1, 0526
21:20 = 22:21 =	два переходных	= 1, 0500 = 1, 0476

23:22 =	*"трететоны"*	= 1, 0454
24:23 =		= 1, 0435
25:24 =	малая хрома (меньшая ув.1)	= 1, 0417
26:25 =		= 1, 0400
27:26 =		= 1, 0385
28:27 =	парадиеса (широкая диеса)	= 1, 0370
648:625 =	натуральная большая диеса	= 1, 0368
29:28 =	диесы большие	= 1, 0357
30:29 =		= 1, 0345
31:30 =		= 1, 0333
32:31 =		= 1, 0323
33:32 =		= 1, 0312
34:33 =		= 1, 0303
35:34 =	диесы малые	= 1, 0294
36:35 =		= 1, 0285
37:36 =		= 1, 0277
38:37 =		= 1, 0270
39:38 =		= 1, 0263
40:39 =		= 1, 0256
41:40 =		= 1, 0250
42:41 =		= 1, 0243
128:125 =		= 1, 0240
43:42 =	диесы суженные (т.е. идущие в коммы)	= 1, 0238
44:43 =		= 1, 0232
45:44 =		= 1, 0227
46:45 =		= 1, 0222
47:46 =		= 1, 0217
48:47 =		= 1, 0212
49:48 =		= 1, 0208
50:49 =		= 1, 0204
51:50 =		= 1, 0200
52:51 =		= 1, 0196
531441:524288 =	Пифагорова комма	= 1, 0136
81:80 =	Дидимова (синтоническая) комма	= 1, 0125

Примечания:

1. Таблица составлена на основе двух изданий:
Riemann Musiklexikon. Sachteil. - Mainz, 1967. - S.411-413.
Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. - М., 1988. - Приложение 3. - С.505-507.
В таблицу добавлены также величины ряда натуральных интервалов.
2. Числа в правом столбце означают отношение чисел колебаний к приме (единице).
3. "Зашестнадцатые полутоны" - термин Ю.Холопова.

2. НАИМЕНОВАНИЯ ЭММЕЛИЧЕСКИХ ИНТЕРВАЛОВ

	наименования интервалов	*величины*
КОММЫ (около 1/8 тона)	- комма дидимова (синтоническая) - комма пифагорова	= 1, 0125 = 1, 0136
ДИЕСЫ (около 1/4 тона)	- диесы суженные (т.е. переходящие к коммам) - диесы малые - диесы большие - диеса натуральная большая - парадиеса (широкая диеса)	= 1, 0196 = 1, 0238 = 1, 0240 = 1, 0294 = 1, 0303 = 1, 0357 = 1, 0368 = 1, 0370
ТРЕТЕТОНЫ	- малая хрома (меньшая ув.1) - трететоны 	= 1, 0417 = 1, 0435 = 1, 0454
ПОЛУТОНЫ	- пифагорейская лимма (малая секунда) - большая хрома (большая ув.1) - узкие полутоны - натуральный полутон - пифагорейская апотома (ув.1) - i-полутон - полутоны-13 - широкий полутон	= 1, 0535 = 1, 0547 = 1, 0555 = 1, 0625 = 1, 0666 = 1, 0679 = 1, 0714 = 1, 0769 = 1, 0833 = 1, 0909
ТОНЫ	- узкий целый тон - малый целый тон - большой целый тон - широкий целый тон (пифагорейская б.2)	= 1, 1000 = 1, 1111 = 1, 1250 = 1, 1428
МАЛЫЕ ТЕРЦИИ (полудитоны)	- узкая малая терция - малая терция - малая терция	= 1, 1666 = 1, 1818 = 1, 2000
БОЛЬШИЕ ТЕРЦИИ (дитоны)	- натуральная большая терция - пифагорейская большая терция	= 1, 2500 = 1, 2656
ЧИСТАЯ КВАРТА		= 1, 3333

Примечание:
Кварта не относится к эммелическим интервалам, но нужна в таблице в качестве рамки - как указание предела.

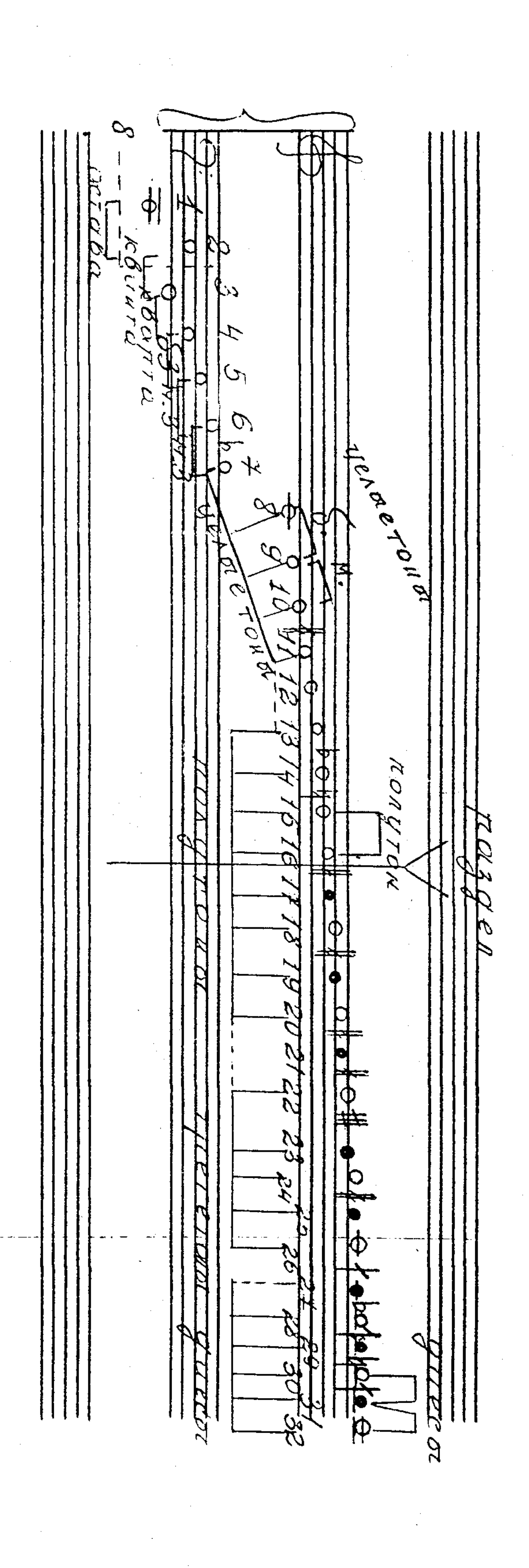
3. ТАБЛИЦА ИНТЕРВАЛОВ ("'аб'ад") ПО АЛ-ФАРАБИ

Арабские названия	*Интервалы*	*Пропорции*
фадла 'ирха	Дидимова комма диеса	81:80 36:35
бакийа инфисал	полутон (пифагорейская лимма) натуральный полутон пифагорейская апотома (ув.1) широкий полутон узкий целый тон	256:243 16:15 2187:2048 12:11 11:10
танини танини, мадда, саббаба танини	малый целый тон большой целый тон пифагорейская б.2	10:9 9:8 8:7
вуста ал-кадим муджаннаб ал-вуста вуста ал-фурс вуста Залзал бинсар	пифагорейская м.3 пифагорейская ув.2 большая терция (у́же пифагорейской) пифагорейская б.3 дитон	32:27 81:68 27:22 81:64
зу л-арба' бу'д би л-арба' зу л-хамс бу'д би л-хамс	кварта квинта	4:3 3:2
ди'фу зи би л-арба' зу л-кулл уа арба' зу л-кулл уа хамс	двойная кварта (натуральная м.7) ундецима дуодецима	9:5 8:3 3:1
зу л-кулл бу'д би л-кулл ди'фу зи би л-кулл	октава квинтдецима	2:1 4:1

Примечание:

В таблице использован материал из книги: *Al-Faruqi L.I.* An annotated Glossary of Arabic Musical Terms. - Westport, 1981.

4. ВЫСОТЫ НАТУРАЛЬНОГО ЗВУКОРЯДА



Приложение V

1. ТАБЛИЦА ПОЛНЫХ ЗВУКОРЯДОВ В ОРИГИНАЛЕ

(٩) الجماعة المفصلة غير المتغيرة التي يرتب فيها أوسط[1] الناظمة الثلاثة التي ذكرت فيما سلف، وهو الجنس الذي سميناه أرخى المتالية.

«علامات النغم وأسماؤها وأعدادها»[2] :

ا	ثقيلة المفروضات	خمس مائة وأربعون	٥٤٠	٨/٩	انفصال
ب	ثقيلة الرئيسات	أربع مائة وثمانون	٤٨٠	٤/٥	ذو الأربعة
ج	واسطة الرئيسات	ثلاث مائة وأربعة وثمانون	٣٨٤	٢٣/٢٤	
د	حادة الرئيسات	ثلاث مائة وثمانية وستون	٣٦٨	٤٥/٤٦	
ه	ثقيلة الأوساط	ثلاث مائة وستون	٣٦٠	٤/٥	ذو الأربعة
و	واسطة الأوساط	مائتان وثمانية وثمانون	٢٨٨	٢٣/٢٤	
ز	حادة الأوساط	مائتان وستة وسبعون	٢٧٦	٤٥/٤٦	
ح	الوسطى	مائتان وسبعون	٢٧٠		

(١) في جميع النسخ : « ... أوساط الناظمة الثلاثة » .
والمؤلف يعني به أول أصناف اللين الثلاثة ، وهو الجنس الأرخى المتالي ، الذي يرتب فيه أعظم الأبعاد الثلاثة بنسبة (٤/٥) ، ثم يقسم الباقي من البعد الذي بالأربعة الى قسمين أحدهما ضعف الآخر ، فيحدث فيه أصغر الأبعاد الثلاثة بنسبة (٤٥/٤٦) ، وتصير أبعاده من طول الوتر بنسبة الحدود :

٦٠ ٤٨ ٤٦ ٤٥ / ٤٥

وهذا الصنف من الأجناس اللينة عديم الملاءمة أصلا ، في جميع

ح	الوسطى	مائتان وسبعون	٢٧٠	٨/٩	انفصال
ط	تالية الوسطى	مائتان وأربعون	٢٤٠	٤/٥	ذو الأربعة
ى	ثقيلة العاليات	مائة واثنان وتسعون	١٩٢	٢٣/٢٤	
ك	واسطة العاليات	مائة وأربعة وثمانون	١٨٤	٤٥/٤٦	
ل	حادة العاليات	مائة وثمانون	١٨٠	٤/٥	ذو الأربعة
م	ثقيلة الحادات	مائة وأربعة وأربعون	١٤٤	٢٣/٢٤	
ن	واسطة الحادات	مائة وثمانية وثلاثون	١٣٨	٤٥/٤٦	
س	حادة الحادات	مائة وخمسة وثلاثون	١٣٥		

أنواعه ، وذلك لصغر بعد البقية فيه بنسبة (٤٥/٤٦) مع عظم البعد الأول بنسبة (٤/٥) ، فهو لذلك غير مستعمل في الالحان .
والافضل في أصناف الجنس اللين الارخى والأوسط ان تستعمل اجناسا مفردة يزاد في كل منها نغمة ملائمة بين طرفي البعد الاعظم ، وترتب النغم في حدود ملائمة فتصير بالخمسة نغم .
وأما الأعداد الواردة بالجدول : فظاهر أنها متنافرة الحدود ، وهي بدلالة طول وتر مفروض ، قياسا الى ترتيب حدود النوع الأول من هذا الجنس في جماعة تامة منفصلة غير متغيرة .

(٢) وهذا الجدول لم يرد بنسخة (د)

(ح) ملائماتها :

(أ) . . . (هـ) (و) (ز) . (ط) . . (ن) . . (س)

الوسطى الوسطى

منافراتها :

. (ب) (ج) (د) . . . . . . (ى) (ك) . (م) (ن) .

(ط) ملائماتها :

. (ب) . . (هـ) (و) . (ح) (ى) . (ل) . . . .

الوسطى

منافراتها :

(أ) . (ج) (د) . . (ز) . . . . (ك) . (م) (ن) (س)

(ى) ملائماتها :

. . (ج) . . (و) . . (ط) . (ك) (ل) (م) . .

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) . (د) (هـ) . (ز) (ح) . . . . . . (ن) (س)

(ك) ملائماتها :

. . . (د) . . (ز) . . (ى) . (ل) . (ن) .

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) (ج) . (هـ) (و) . (ح) (ط) . . . (م) . (س)

(ل) ملائماتها :

(أ) (ب) . . (هـ) . . (ح) (ط) (ى) (ك) . (م) . (س)

الوسطى

منافراتها :

. . (ج) (د) . (و) (ز) . . . . (ن) .

(م) ملائماتها :

. . . . . . (و) . . . (ى) . (ل) . (ن) (س)

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) (ج) (د) (هـ) . (ز) (ح) (ط) . (ك) . . . .

(ن) ملائماتها :

. . . (د) . . (ز) . . . (ك) . (م) . (س)

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) (ج) . (هـ) (و) . (ح) (ط) (ى) . (ل) . . .

(س) ملائماتها :

(أ) . . . (هـ) . . . (ح) . (ى) . (ل) . . .

الوسطى

منافراتها :

. (ب) (ج) (د) . (و) (ز) . (ط) . (ك) . (م) (ن) .

٩٧ م
٩٩ س

* * *

(ح) ملائماتها :

(أ) . . . (هـ) (و) (ز) . (ط) . . (ن) . . (س)

الوسطى — الوسطى

منافراتها :

. (ب) (ج) (د) . . . . . . (ى) (ك) . (م) (ن) .

(ط) ملائماتها :

. (ب) . . (هـ) (و) . (ح) . (ى) . (ل) . . . .

الوسطى

منافراتها :

(أ) . (ج) (د) . . (ز) . . . . (ك) . (م) (ن) (س)

(ى) ملائماتها :

. . (ج) . . (و) . . (ط) . (ك) (ل) (م) . .

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) . (د) (هـ) . (ز) (ح) . . . . . . (ن) (س)

(ك) ملائماتها :

. . . (د) . . (ز) . . . (ى) . (ل) . (ن) .

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) (ج) . (هـ) (و) . (ح) (ط) . . . (م) . (س)

(ل) ملائماتها :

(أ) (ب) . . (هـ) . . (ح) (ط) (ى) (ك) . (م) . (س)

الوسطى

منافراتها :

. . (ج) (د) . (و) (ز) . . . . . . (ن) .

(م) ملائماتها :

. . . . . . (و) . . . (ى) . (ل) . (ن) (س)

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) (ج) (د) (هـ) . (ز) (ح) (ط) . (ك) . . . .

(ن) ملائماتها :

. . . (د) . . (ز) . . . . (ك) . (م) • (س)

الوسطى

منافراتها :

(أ) (ب) (ج) . (هـ) (و) . (ح) (ط) (ى) . (ل) . . .

(س) ملائماتها :

(أ) . . . . (هـ) . . . (ح) . (ى) . (ل) . . .

الوسطى

منافراتها :

. (ب) (ج) (د) . (و) (ز) . (ط) . (ك) . (م) (ن) . ٩٧ م / ٩٩ س

---

* * *

2. ТАБЛИЦЫ ПОЛНЫХ ЗВУКОРЯДОВ В ПЕРЕВОДЕ д'ЭРЛАНЖЕ

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre *Conjoint Modéré*. Ce genre doit être employé dans le jeu du luth au lieu du « Diatonique »[3]:

Octave	Genre	Note				
octave grave		sol₁	A 1620	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
	genre	la	B 1440	Grave des Principales	c	A J D H W Ṭ L M
					d	Z Ḥ Y K N S
		si	J 1280	Moyenne des Principales	c	A B D W Z (faible) Y
					d	H Z (forte) Ḥ K L M N S
		ré ♭	D 1152	Aiguë des Principales	c	J B H Z K N
					d	A W Ḥ Ṭ Y M L S
		ré	H 1080	Grave des Médianes	c	D B A W Z Ḥ Ṭ L S
					d	J Y K M N
	genre	mi	W 960	Moyenne des Médianes	c	H J B Z Ṭ Y M
					d	D A Ḥ K L N S
		sol ♭	Z 864	Aiguë des Médianes	c	W H D J (faible) Ḥ Ṭ Y K N
					d	B A (forte) L M S (naturelle)
		sol₂	Ḥ 810	MÉDIANE	c	Z H A L Ṭ S
					d	W D J B Y K M N
octave aiguë	genre	la	Ṭ 720	Suivante de la Médiane	c	Ḥ Z W H B Y K L M S
					d	D J A N
		si	Y 640	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M (faible)
					d	Ḥ Z H D B A N (forte) S
		ré ♭	K 576	Moyenne des Elevées	c	Y Ṭ Z D L M N
					d	Ḥ W H J B A S
		ré	L 540	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M N S
					d	Z W D J
	genre	mi	M 480	Grave des Aiguës	c	L K Y Ṭ W J B N S
					d	Ḥ Z H J A
		sol ♭	N 432	Moyenne des Aiguës	c	M L K Z D S
					d	Y Ṭ Ḥ M H J B A
		sol₃	S 405	Aiguë des Aiguës	c	Z L Ḥ H A
					d	M K Y Ṭ N W D J B

Fig. 126.

Le groupe Disjoint invariable renfermant les intervalles du genre à *Redoublement Modéré* dit *Diatonique*. Ce genre est employé sur le luth et la plupart des instruments en faveur chez nous[4].

Octave	Genre	Note				
octave grave		sol₁	A 2916	Grave Supposée	consonances	ḤB H L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
	genre	la	B 2592	Grave des Principales	c	A J H W Ṭ L M
					d	D Z Ḥ Y K N S
		si	J 2304	Moyenne des Principales	c	B D W Z Y M N
					d	A H Ḥ Ṭ K L S
		do♯	D 2048	Aiguë des Principales	c	J H (forte) Z K N
					d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
		ré	H 1944	Grave des Médianes	c	D (faible) B A W Ḥ Ṭ L S
					d	J Z Y K M N
	genre	mi	W 1728	Moyenne des Médianes	c	H J B Z Ṭ Y M
					d	D A Ḥ K L N S
		fa♯	Z 1536	Aiguë des Médianes	c	W D J Ḥ (forte) Y K N
					d	H B A Ṭ L M S
		sol₂	Ḥ 1458	MÉDIANE	c	D (faible) H A Ṭ L S
					d	Z W J B Y K M N
octave aiguë	genre	la	Ṭ 1296	Suivante de la Médiane	c	Ḥ W H B Y L M
					d	Z D J A K N S
		si	Y 1152	Grave des Elevées	c	Ṭ B W J K M N
					d	Ḥ H D Z A L S
		do♯	K 1024	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L (faible) N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
		ré	L 972	Aiguë des Elevées	c	K (faible) Ṭ Ḥ H B A M S
					d	Y Z W D J N
	genre	mi	M 864	Grave des Aiguës	c	L Y Ṭ W J B N
					d	K Ḥ Z H D A S
		fa♯	N 768	Moyenne des Aiguës	c	M K Y Z D J S (faible)
					d	L Ṭ Ḥ W H B A
		sol₃	S 729	Aiguë des Aiguës	c	N (faible) L Ḥ H A
					d	M K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 127.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre fort *Conjoint Premier*. Ce genre est l'un des deux qui conviennent le mieux au jeu du Ṭunbūr de Bāġdād [5].

octave grave		Sol $_1$	A 648	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
	genre	la	B 576	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
					d	D W Z Ḥ Y K M N S
		si +1c	J 504	Moyenne des Principales	c	B D H W Z Y M N
					d	A Ḥ Ṭ K L S
		ré $^{\flat}$	D 448	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
					d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
		ré	H 432	Grave des Médianes	c	W Ḥ Ṭ L S D J B A
					d	Z Y K M N
	genre	mi +1c	W 378	Moyenne des Médianes	c	J H Z Y M
					d	D B A Ḥ Ṭ K L N S
		sol $^{\flat}$	Z 336	Aiguë des Médianes	c	W D J Ḥ Ṭ Y K N
					d	H B A L M S
		sol $_2$	Ḥ 324	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
					d	D J B Y K M N
octave aiguë	genre	la	Ṭ 288	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
					d	Z W D J A K M N S
		si +1c	Y 252	Grave des Elevées	c	Ṭ Z W J K L M N
					d	Ḥ H D B A S
		ré $^{\flat}$	K 224	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
		ré	L 216	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M S
					d	Z W D J N
	genre	mi +1c	M 189	Grave des Aiguës	c	L Y W M N S
					d	K Ṭ Ḥ Z H J B A S
		sol $^{\flat}$	N 168	Moyenne des Aiguës	c	M K Y Z D J S
					d	L Ṭ Ḥ W H B A
		sol $_3$	S 162	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
					d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 128.

Le groupe Disjoint invariable renfermant les intervalles du genre fort à *Redoublement Premier*. C'est là le second des deux genres qui conviennent le mieux au jeu du Ṭunbūr de Bāġdād [6] :

octave grave		sol $_1$	A 576	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
	genre	la	B 512	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
					d	D W N Ḥ Y K M N S
		si +1c	J 448	Moyenne des Principales	c	B D H W Y M
					d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
		ré $-\frac{3}{2}$c	D 392	Aiguë des Principales	c	J H W Z K N
					d	B A Ḥ Ṭ Y L M S
		ré	H 384	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
					d	Z Y K M N
	genre	mi +1c	W 336	Moyenne des Médianes	c	H D J Z Ḥ Y M
					d	D A Ṭ K L N S
		sol $-\frac{3}{2}$c	Z 294	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
					d	H J B A Ṭ Y L M S
		sol $_2$	Ḥ 288	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
					d	D J B Y K M N
octave aiguë	genre	la	Ṭ 256	Suivante de la Médiane	c	J H B Y L
					d	Z W D J A K M N S
		si +1c	Y 224	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K M
					d	Ḥ Z H D B A L N S
		ré $-\frac{3}{2}$c	K 196	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L M N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A S
		ré	L 192	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B M S
					d	Z W D J A N
	genre	mi +1c	M 168	Grave des Aiguës	c	Z K Y W J N S
					d	Ṭ Ḥ N H D B A
		sol $-\frac{3}{2}$c	N 147	Moyenne des Aiguës	c	M K Z D S
					d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
		sol $_3$	S 144	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H
					d	K Y Ṭ Z W D J B A

Fig. 129.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre *Conjoint Troisième ;* ce genre est qualifié de *Fort Régulier*[7] :

Octave	Genre	Note	Degré	Nom		Notes
octave grave		sol₁	A 1980	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
	genre	la	B 1760	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
					d	D W Z Ḥ Y K M N S
		si - 1c	J 1584	Moyenne des Principales	c	B A D H W Y M
					d	Z Ḥ Ṭ K L N S
		do ‡	D 1440	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
					d	B A W Ḥ Ṭ Y K L M S
		ré	H 1320	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
					d	Z Y K M N
	genre	mi - 1c	W 1188	Moyenne des Médianes	c	H J Z Ḥ Y M
					d	D B A Ṭ K L N S
		fa ‡	Z 1080	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
					d	Ṭ Y L M S H J B A
		sol ₂	Ḥ 990	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ Y L S
					d	D J B K M N
octave aiguë		la	Ṭ 880	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
					d	Z W D J A K M N S
	genre	si - 1c	Y 792	Grave des Elevées	c	Ṭ Ḥ W J K L M
					d	Z H D B A N S
		do ‡	K 720	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
		ré	L 660	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B M S
					d	Z W D J A N
	genre	mi - 1c	M 594	Grave des Aiguës	c	L Y W J N S
					d	K Ṭ Ḥ Z H D B A
		fa ‡	N 540	Moyenne des Aiguës	c	M K Z D S
					d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
		sol₃	S 495	Aiguë des Aiguës	c	N L M Ḥ H A
					d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 130.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre fort *Disjoint Premier*[8] :

Octave	Genre	Note	Degré	Nom		Notes
octave grave		sol₁	A 720	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
	genre	la	B 640	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
					d	D W Z Ḥ Y K M N S
		si + 1c	J 560	Moyenne des Principales	c	B H D W Y M
					d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
		do ♯	D 504	Aiguë des Principales	c	J H W Z K N
					d	B A Ḥ Ṭ Y L M S
		ré	H 480	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
					d	Z Y K M N
	genre	mi + 1c	W 420	Moyenne des Médianes	c	H D J Z Ḥ Y M
					d	B A Ṭ K L N S
		fa ♯	Z 378	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
					d	H J B A Ṭ Y L M S
		sol₂	Ḥ 360	MÉDIANE	c	Z H W A Ṭ L S
					d	D J B Y K M N
octave aiguë		la	Ṭ 320	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
					d	Z W D J A K M N S
	genre	si + 1c	Y 280	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
					d	Ḥ Z HD B A N S
		do ♯	K 252	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L M N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A S
		ré	L 240	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B M S
					d	Z W D J A N
	genre	mi + 1c	M 210	Grave des Aiguës	c	L K Y W J N S
					d	Ṭ Ḥ Z H D B A
		fa ♯	N 189	Moyenne des Aiguës	c	M K Z D S
					d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
		sol ₃	S 180	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
					d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 131.

Le groupe Disjoint invariable renfermant les intervalles du genre « Lāwnī » (chromatique). le plus fort. Ce genre a été appelé par nous : *Doux ordonné consécutif Ferme* [9] :

octave grave		sol 1	A 1890	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
		la 1	B 1680	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
					d	D W Z Ḥ Y K M N S
		si + 3c	J 1440	Moyenne des Principales	c	B H D W Y M
					d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
	genre	do ♯	D 1320	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
					d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
		ré	H 1260	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
					d	Z Y K M N
		mi + 3c	W 1080	Moyenne des Médianes	c	H J Z Y M
					d	D B A Ḥ Ṭ K L N S
	genre	fa ♯	Z 990	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
					d	H J B A Ṭ Y L M S
		sol 2	Ḥ 945	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
					d	D J B Y K M N
octave aiguë		la	Ṭ 840	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
					d	Z W D J A K M N S
	genre	si + 3c	Y 720	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
					d	Ḥ Z H D B A N S
		do ♯	K 660	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
		ré	L 630	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M S
					d	Z W D J N
		mi + 3c	M 540	Grave des Aiguës	c	L Y W J N S
					d	K Ṭ Ḥ Z H D B A
	genre	fa ♯	N 495	Moyenne dss Aiguës	c	M K Z D S
					d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
		sol3	S 472,50	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
					d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 132.

Le groupe Disjoint invariable renfermant les intervalles d'une espèce du genre Mulawwan modéré. Nous avons déjà parlé de cette espèce et nous l'avons appelée *Genre doux Ordonné non-consécutif Modéré* [10].

octave grave		sol1	A 324	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
					dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
		la	B 288	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
					d	D W Z Ḥ Y K M N S
	genre	do + 1c	J 240	Moyenne des Principales	c	B D H W Y M
					d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
		do ♯	D 228	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
					d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
		ré	H 216	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L
					d	Z Y K M N S
		fa + 1c	W 180	Moyenne des Médianes	c	H J Z Ḥ Y M
					d	D B A Ṭ K L N S
	genre	fa ♯	Z 171	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
					d	H J B A Ṭ Y L M S
		sol2	Ḥ 162	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
					d	D J B Y K M N
octave aiguë		la	Ṭ 144	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
					d	Z W D J A K M N S
	genre	do + 1c	Y 120	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
					d	Ḥ Z H D B A N S
		do ♯	K 114	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
					d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
		ré	L 108	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M S
					d	Z W D J N
		fa + 1c	M 90	Grave des Aiguës	c	L Y W J N S
					d	K Ṭ Ḥ Z H D B A
	genre	fa ♯	N 85,50	Moyenne des Aiguës	c	M K Z D S
					d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
		sol3	S 81	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
					d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 133.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre *Mulawwan Relâché* [13] :

	Note		Degré		
octave grave	sol_1	A 1026	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
				dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
genre	la	B 912	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
				d	D W Z Ḥ Y K M N S
	do +1c	J 760	Moyenne des Principales	c	B D H W Y M
				d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
	do ♯	D 720	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
				d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
	ré	H 684	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
				d	Z Y K M N
genre	fa +1c	W 570	Moyenne des Médianes	c	H J Z Ḥ Y M
				d	D B A Ṭ K L N S
	fa ♯	Z 540	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
				d	H J B A Ṭ Y L M S
	sol_2	Ḥ 513	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
				d	D J B Y K M N
genre aiguë	la	Ṭ 456	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
				d	Z W D J A K M N S
genre	do +1c	Y 380	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
				d	Ḥ Z H D B A N S
	do ♯	K 360	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
				d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
	ré	L 342	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M S
				d	Z W D J N
genre	fa +1c	M 285	Grave des Aiguës	c	L Y W J N S
				d	K Ṭ Ḥ Z H D B A
	fa ♯	N 270	Moyenne des Aiguës	c	M K N D S
				d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
	sol_3	S 256,50	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
				d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 136.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre doux *Nāḍhim Relaché* (14) :

	Note		Degré		
octave grave	sol_1	A 1395	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
				dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
genre	la	B 1240	Grave des Principales	c	A J H Ṭ L
				d	D W Z Ḥ Y K M N S
	ré ♭	J 992	Moyenne des Principales	c	B D H W Y M
				d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
	ré ♭̶	D 960	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
				d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
	ré	H 930	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
				d	Z Y K M N
genre	sol ♭	W 744	Moyenne des Médianes	c	H J Z Y M
				d	D B A Ḥ Ṭ K L N S
	sol ♭̶	Z 720	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
				d	H J B A Ṭ Y L M S
	sol_2	Ḥ 697,50	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
				d	D J B Y K M N
octave aiguë	la	Ṭ 620	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
				d	Z W D J A K M N S
genre	ré ♭	Y 496	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
				d	Ḥ Z H D B A N S
	ré ♭̶	K 480	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N B A M S
				d	Ṭ Ḥ W H J
	ré	L 465	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M S
				d	Z W D J N
genre	sol ♭	M 372	Grave des Aiguës	c	L Y W J N S
				d	K Ṭ Ḥ Z H D B A
	sol ♭̶	N 360	Moyenne des Aiguës	c	M K Z D S
				d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
	sol_3	S 348,75	Aiguë des Aiguës	c	N M L J H A
				d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 137.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles de l'un des trois genres dits *Nāḍhim;* soit le genre *Nāḍhim Modéré.* Nous avons déjà parlé de ce genre et l'avons qualifié *Doux ordonné conséculif Relâché* [11] :

octave grave	sol$_1$	A 540	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
				dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
genre	la	B 480	Grave des Principales	c	A Ḥ H Ṭ L
				d	D W Z Ḥ Y K M N S
	ré ♭	J 384	Moyenne des Principales	c	B D H W Y M
				d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
	ré $-\frac{3}{2}$ c	D 368	Aiguë des Principales	c	J H Z K N
				d	B A W Ḥ Ṭ Y L M S
	ré	H 360	Grave des Médianes	c	D J B A W Ḥ Ṭ L S
				d	Z Y K M N
genre	sol ♭	W 288	Moyenne des Médianes	c	H J Z Y M
				d	D B A Ḥ Ṭ K L N S
	sol $-\frac{3}{2}$ c	Z 276	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ K N
				d	H J B A Ṭ Y L M S
	sol$_2$	Ḥ 270	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
				d	D J B Y K M N
octave aiguë	la	Ṭ 240	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y L
genre				d	Z W D J A K M N S
	ré ♭	Y 192	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
				d	Ḥ Z H D B A N S
	ré $-\frac{3}{2}$ c	K 184	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
				d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
	ré	L 180	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M S
				d	Z W D J N
genre	sol ♭	M 144	Grave des Aiguës	c	L Y W J Z S
				d	K Ṭ Ḥ N H D B A
	sol $-\frac{3}{2}$ c	N 138	Moyenne des Aiguës	c	M K Z D S
				d	L Y Ṭ Ḥ W H J B A
	sol$_3$	S 135	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
				d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 134.

Le groupe Disjoint Invariable renfermant les intervalles du genre le plus fort parmi ceux de douceur moyenne. Ce genre est appelé *Mulawwan fort* [12] :

octave grave	sol$_1$	A 1890	Grave Supposée	consonances	B H Ḥ L S
				dissonances	J D W Z Ṭ Y K M N
genre	la	B 1680	Grave des Principales	c	A J D H Ṭ L
				d	W Z Ḥ Y K M N S
	si +3c	J 1440	Moyenne des Principales	c	B D H W Y M
				d	A Z Ḥ Ṭ K L N S
	ré ♭	D 1344	Aiguë des Principales	c	J B H Z K N
				d	A W Ḥ Ṭ Y L M S
	ré	H 1260	Grave des Médianes	c	D J B A W Z Ḥ Ṭ L S
				d	Y K M N
genre	mi +3c	W 1080	Moyenne des Médianes	c	H J Z Ḥ Y M
				d	D B A Ṭ K L N S
	sol ♭	Z 1008	Aiguë des Médianes	c	W D Ḥ Ṭ K N
				d	H J B A Y L M S
	sol$_2$	Ḥ 945	MÉDIANE	c	Z W H A Ṭ L S
				d	D J B Y K M N
octave aiguë	la	Ṭ 840	Suivante de la Médiane	c	Ḥ H B Y K L
genre				d	Z W D J A M N S
	si +3c	Y 720	Grave des Elevées	c	Ṭ W J K L M
				d	Ḥ Z H D B A N S
	ré ♭	K 672	Moyenne des Elevées	c	Y Z D L N
				d	Ṭ Ḥ W H J B A M S
	ré	L 630	Aiguë des Elevées	c	K Y Ṭ Ḥ H B A M N S
				d	Z W D J
genre	mi +3c	M 540	Grave des Aiguës	c	L Y W J N S
				d	K Ṭ Ḥ Z H D B A
	sol ♭	N 504	Moyenne des Aiguës	c	M L Ṭ Z D S
				d	Y Ṭ Ḥ W H J B A
	sol$_3$	S 472,50	Aiguë des Aiguës	c	N M L Ḥ H A
				d	K Y Ṭ Z W D J B

Fig. 135.

3. Нотная расшифровка полных звукорядов

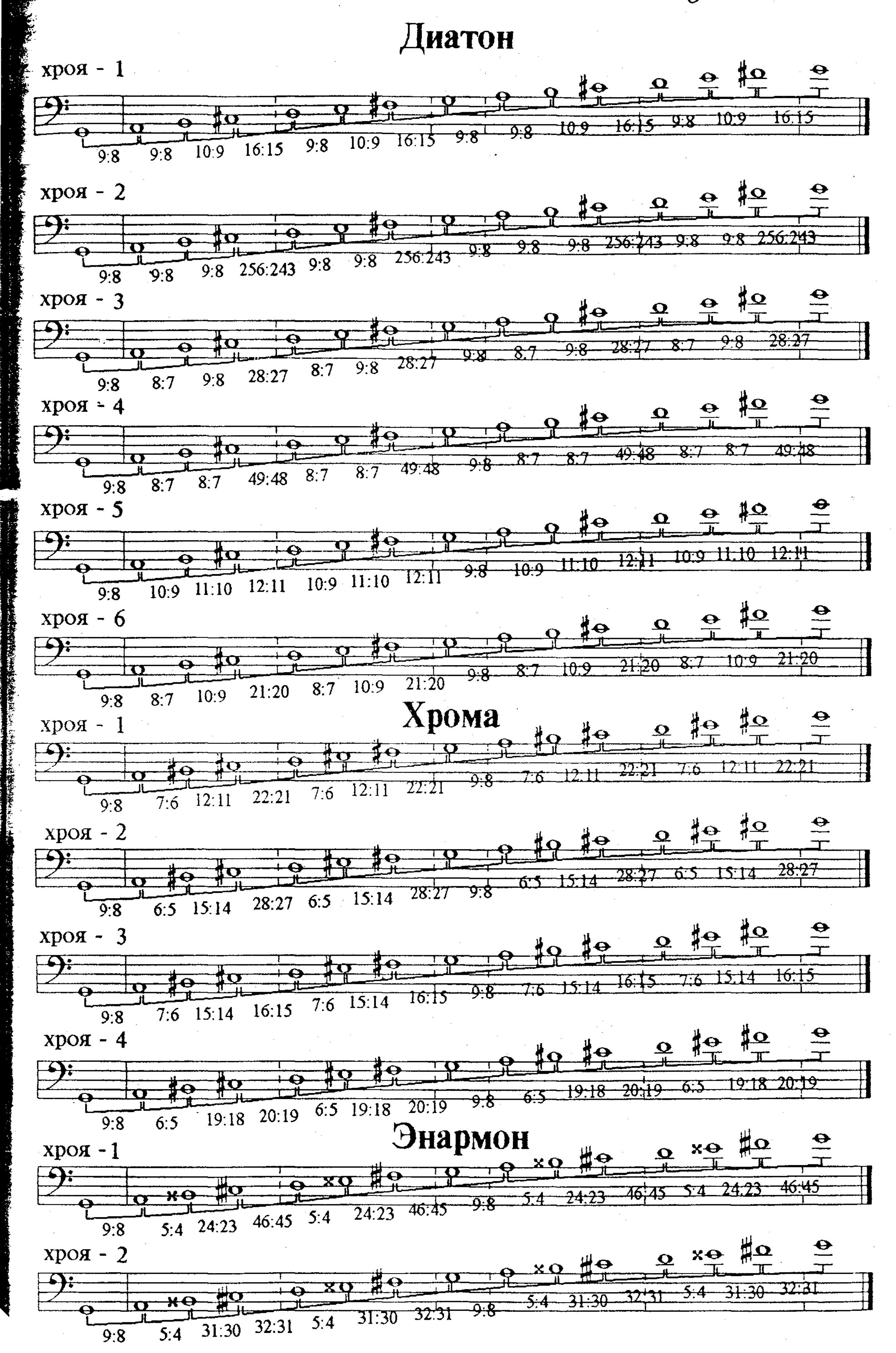
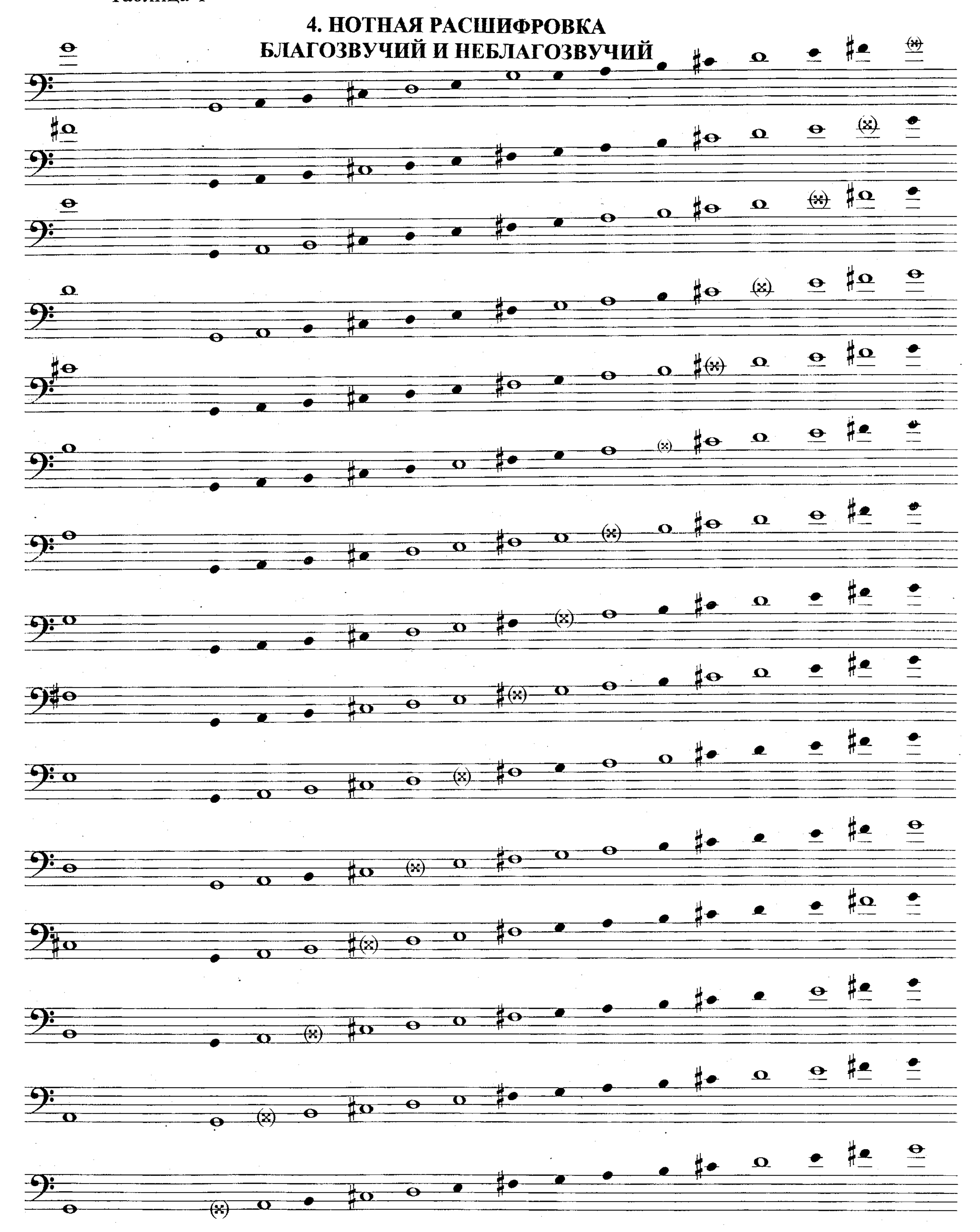


Таблица 1

4. НОТНАЯ РАСШИФРОВКА БЛАГОЗВУЧИЙ И НЕБЛАГОЗВУЧИЙ



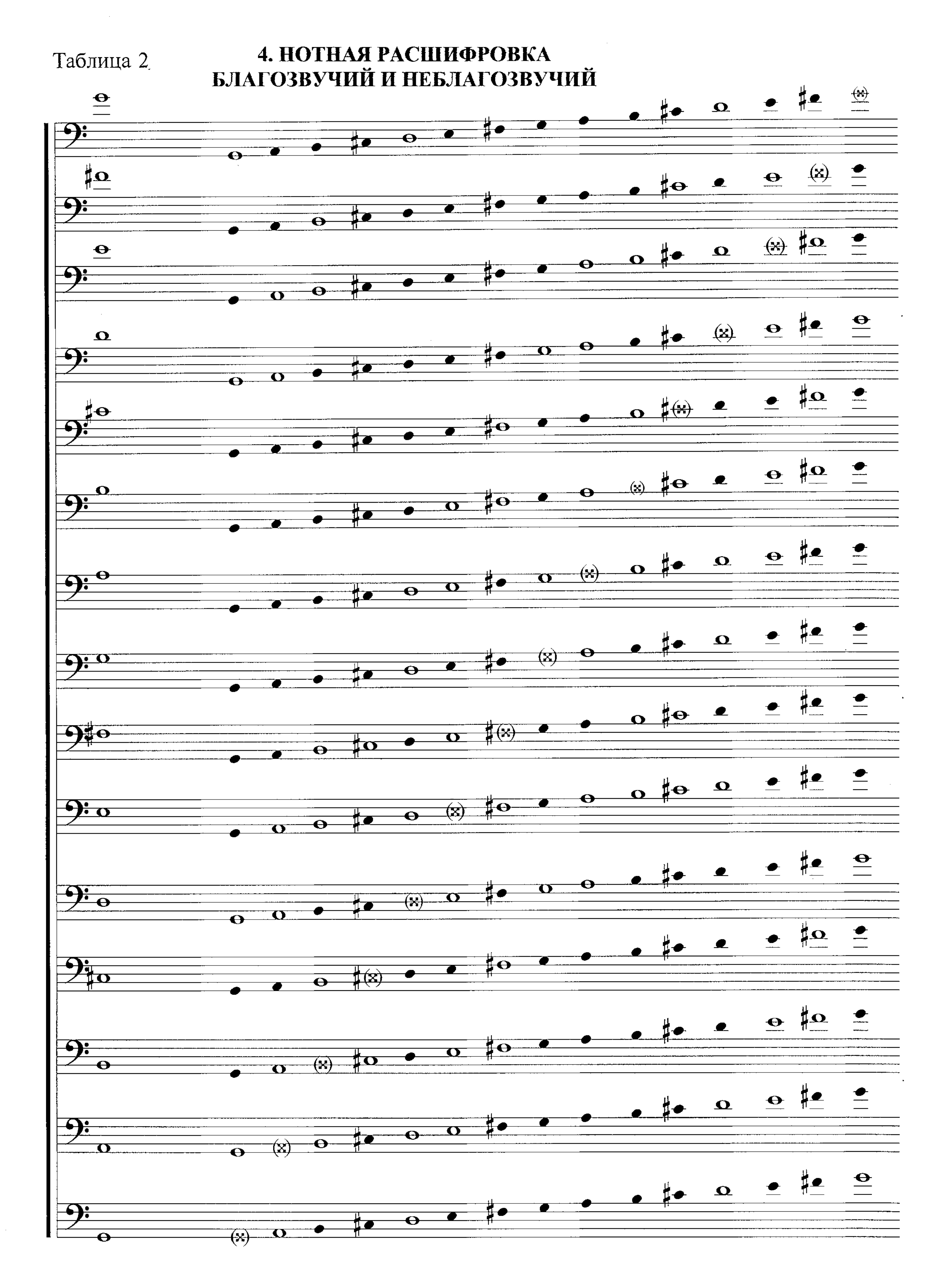
9/8-10/9-16/15

- благозвучия

- неблагозвучия

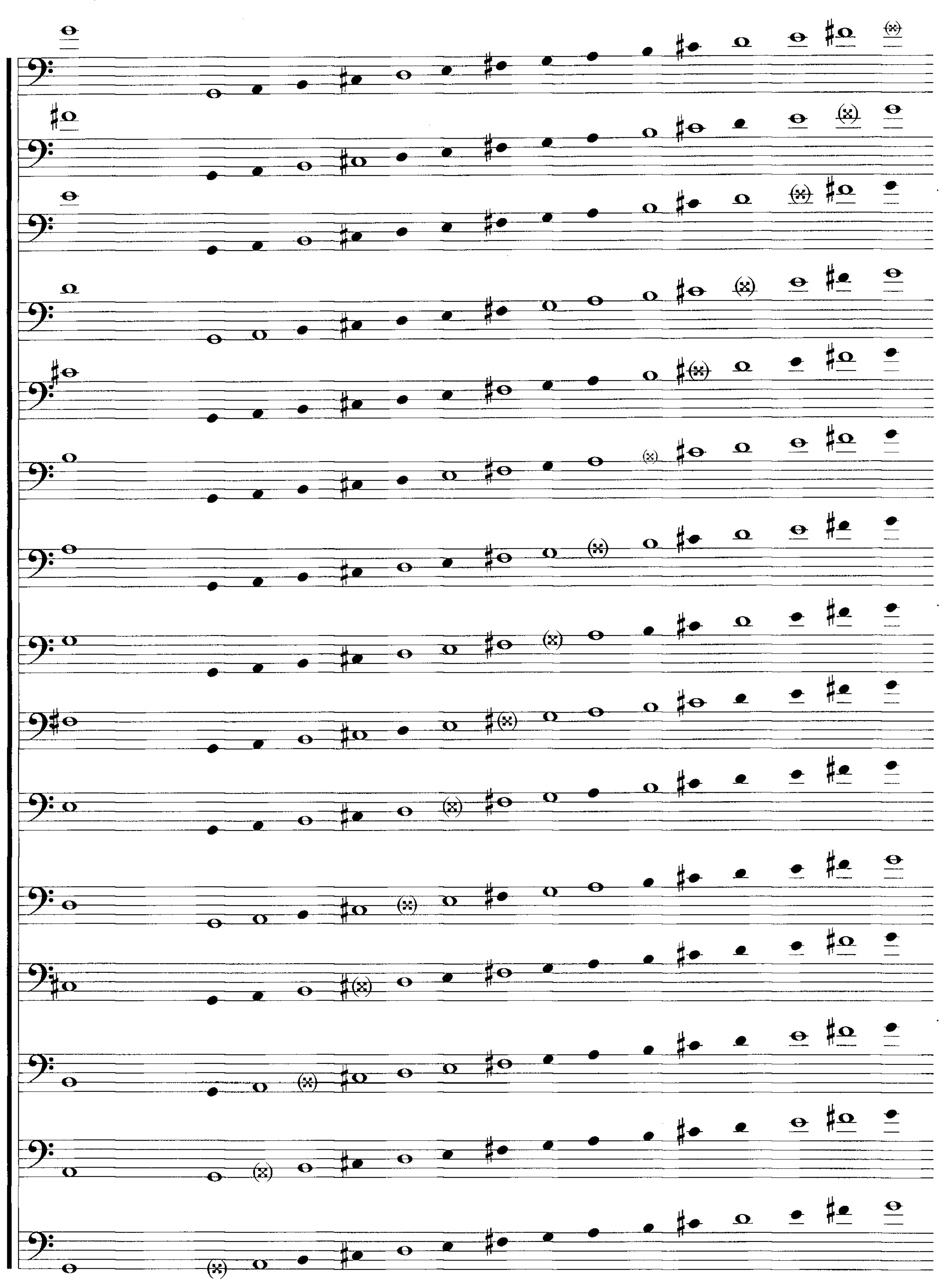
Таблица 2

4. НОТНАЯ РАСШИФРОВКА БЛАГОЗВУЧИЙ И НЕБЛАГОЗВУЧИЙ



9/8-9/8-256/243

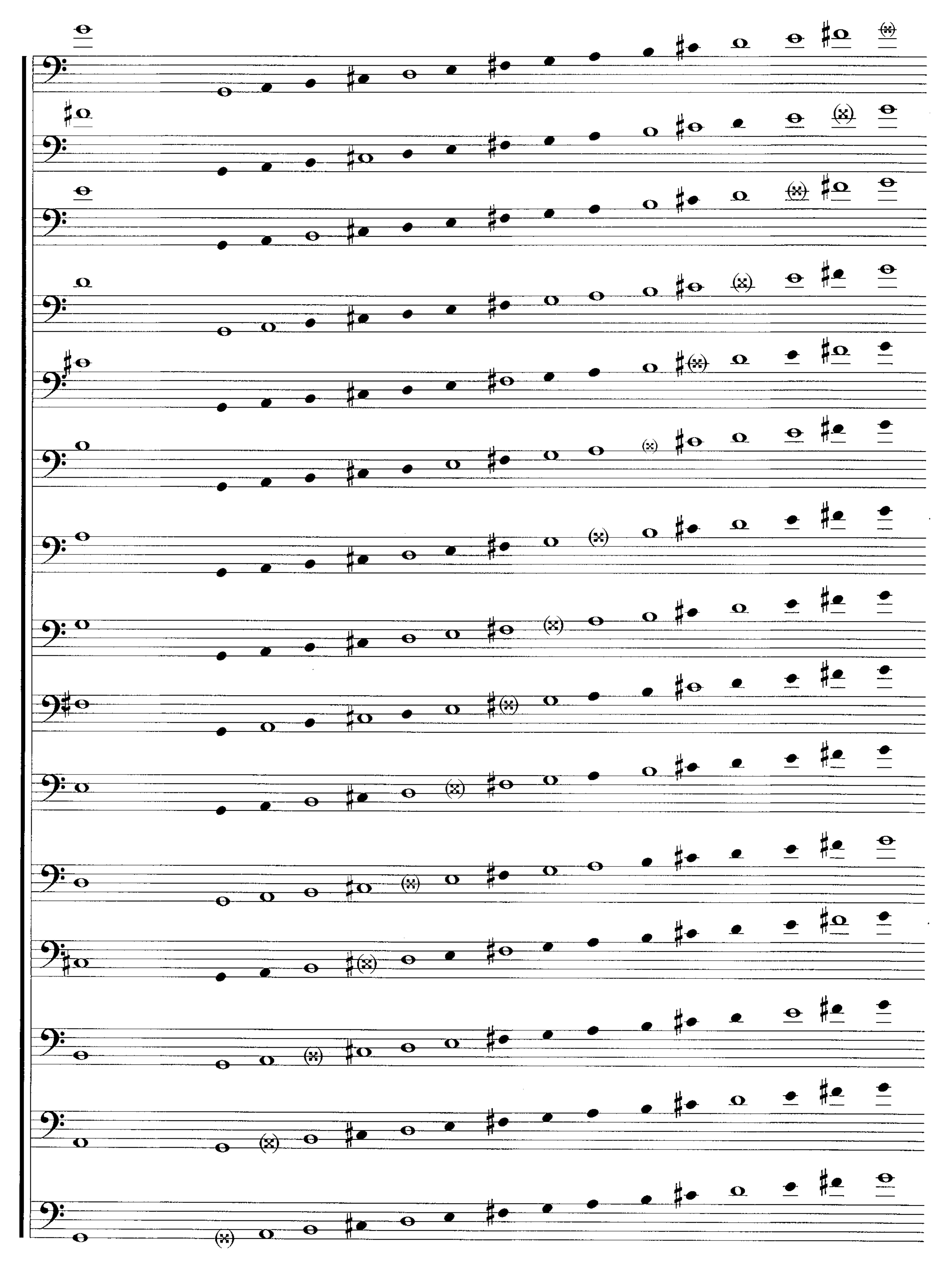
Таблица 3



8/7-9/8-28/27

Таблица4

8/7-8/7-49/48

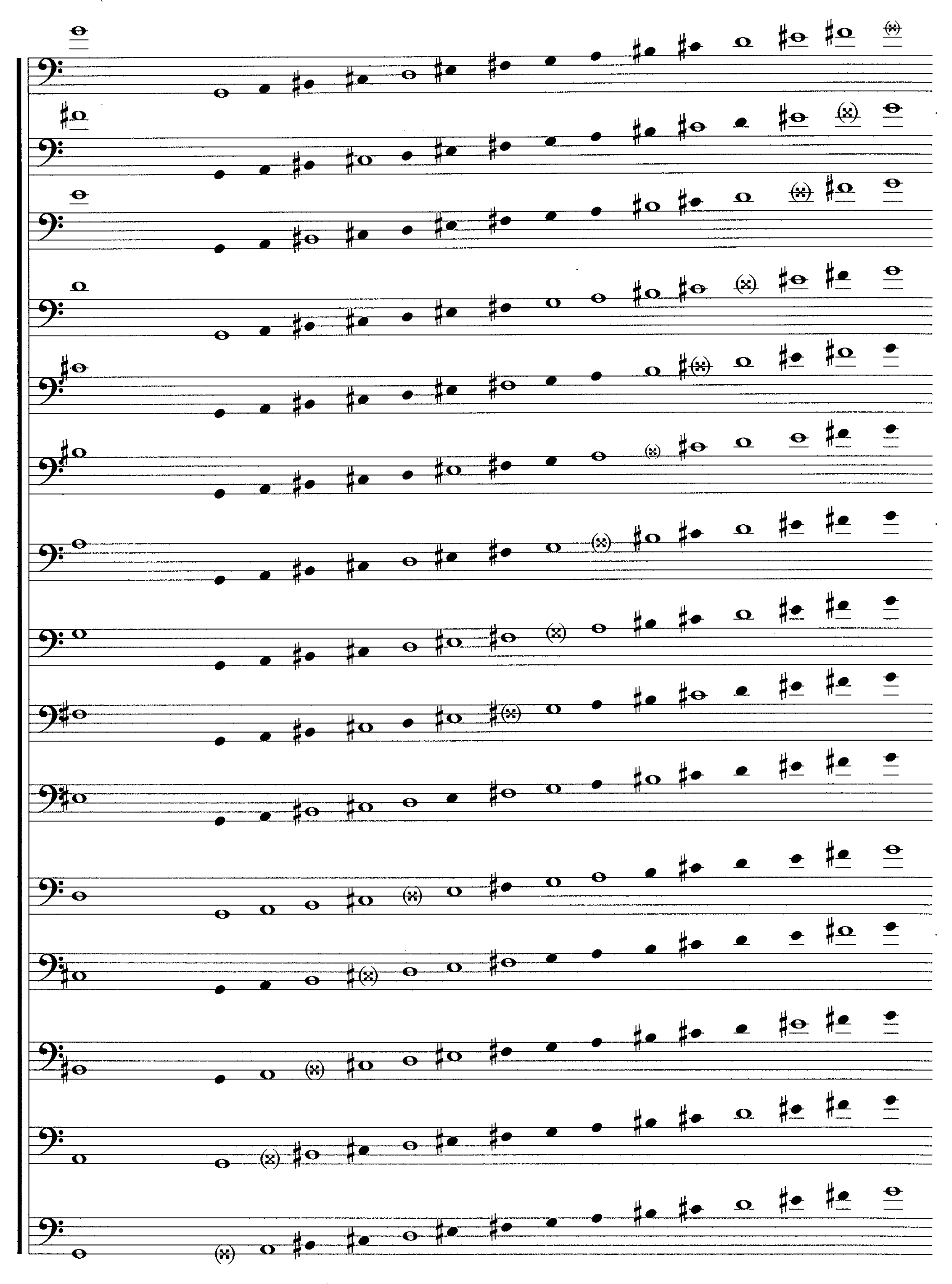


10/9-11/10-12/11

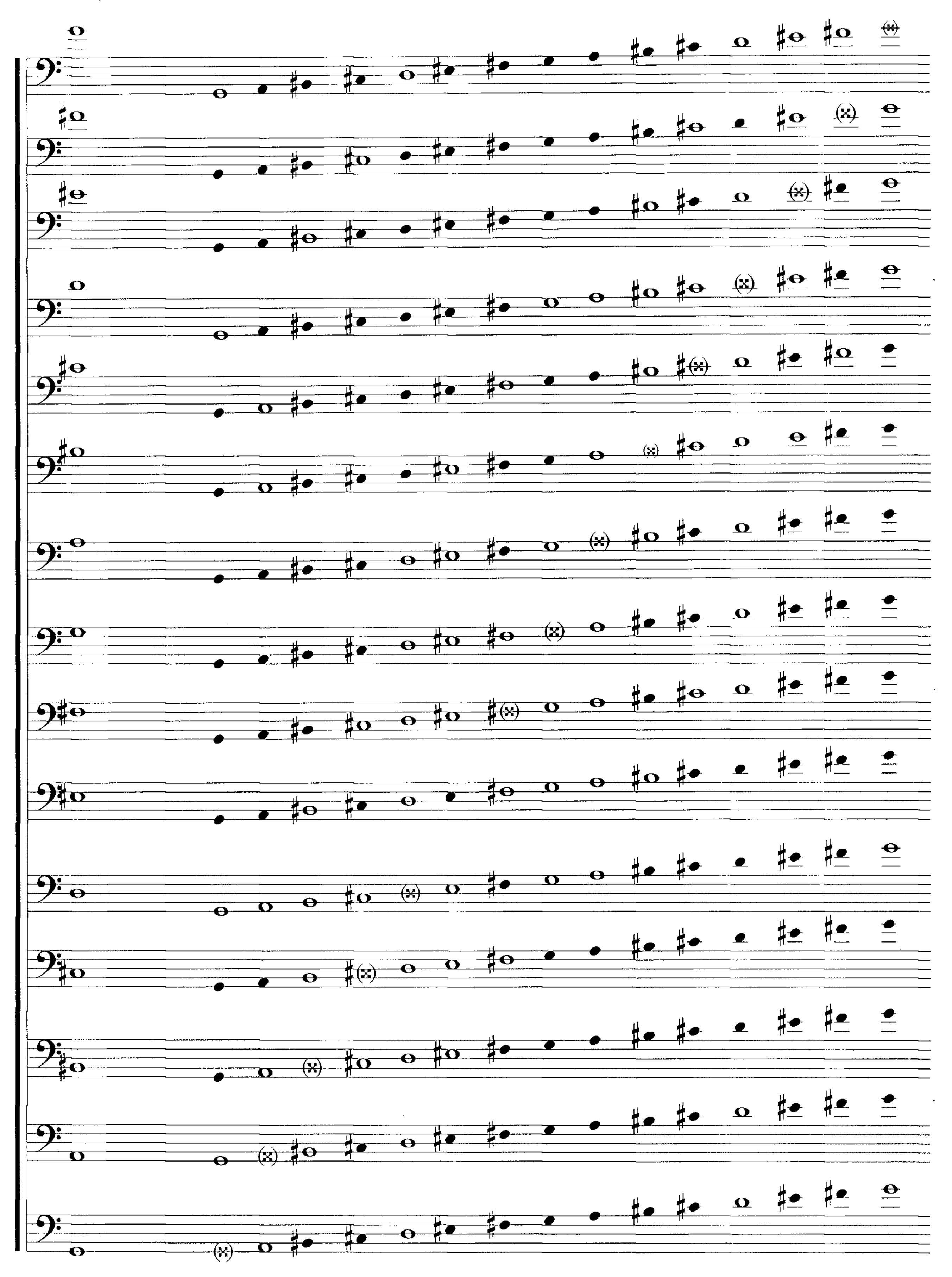
Таблица 6

8/7-10/9-21/20

Таблица 7

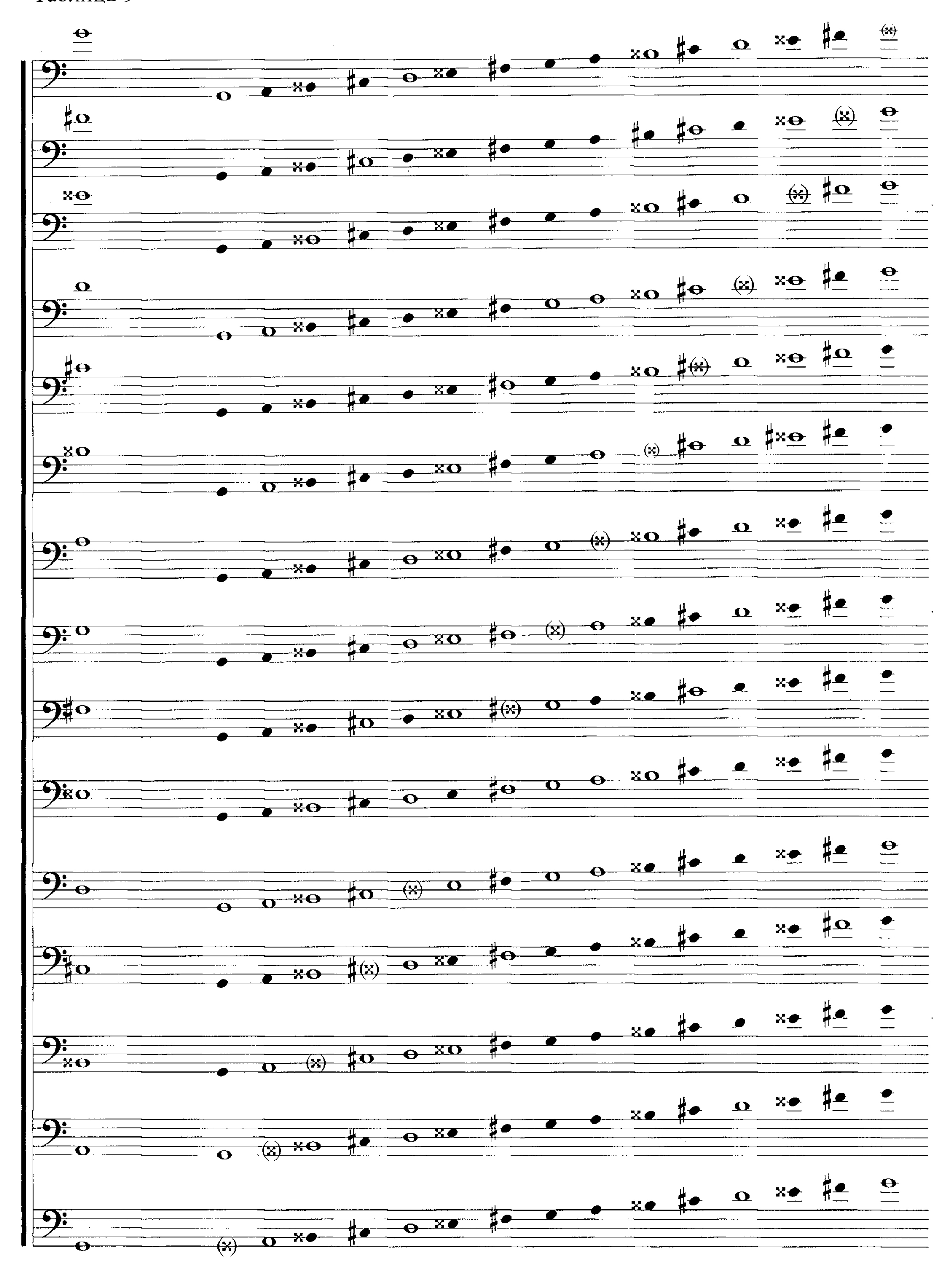


7/6-12/11-22/21



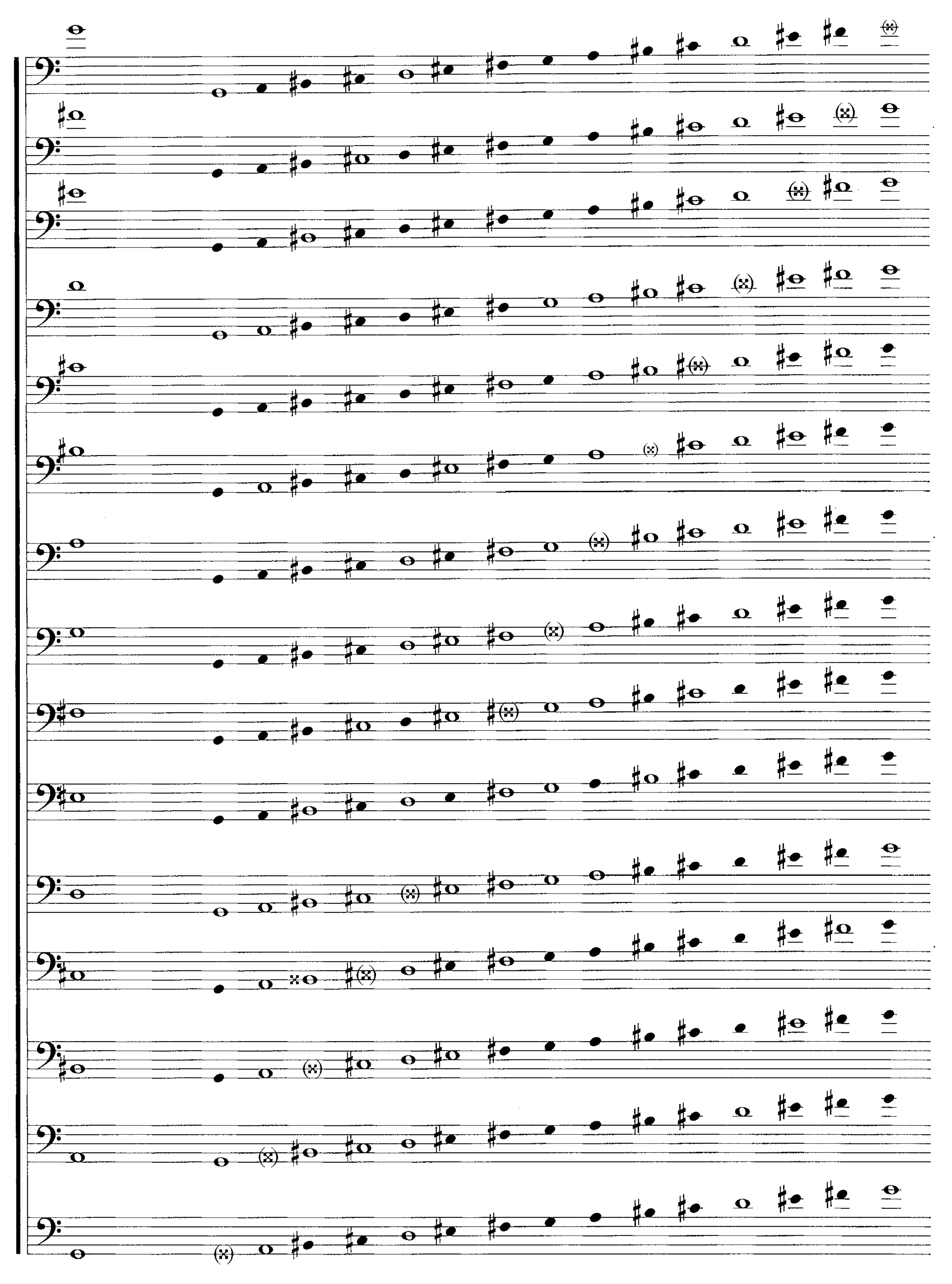
6/5-15/14-28/27

Таблица 9



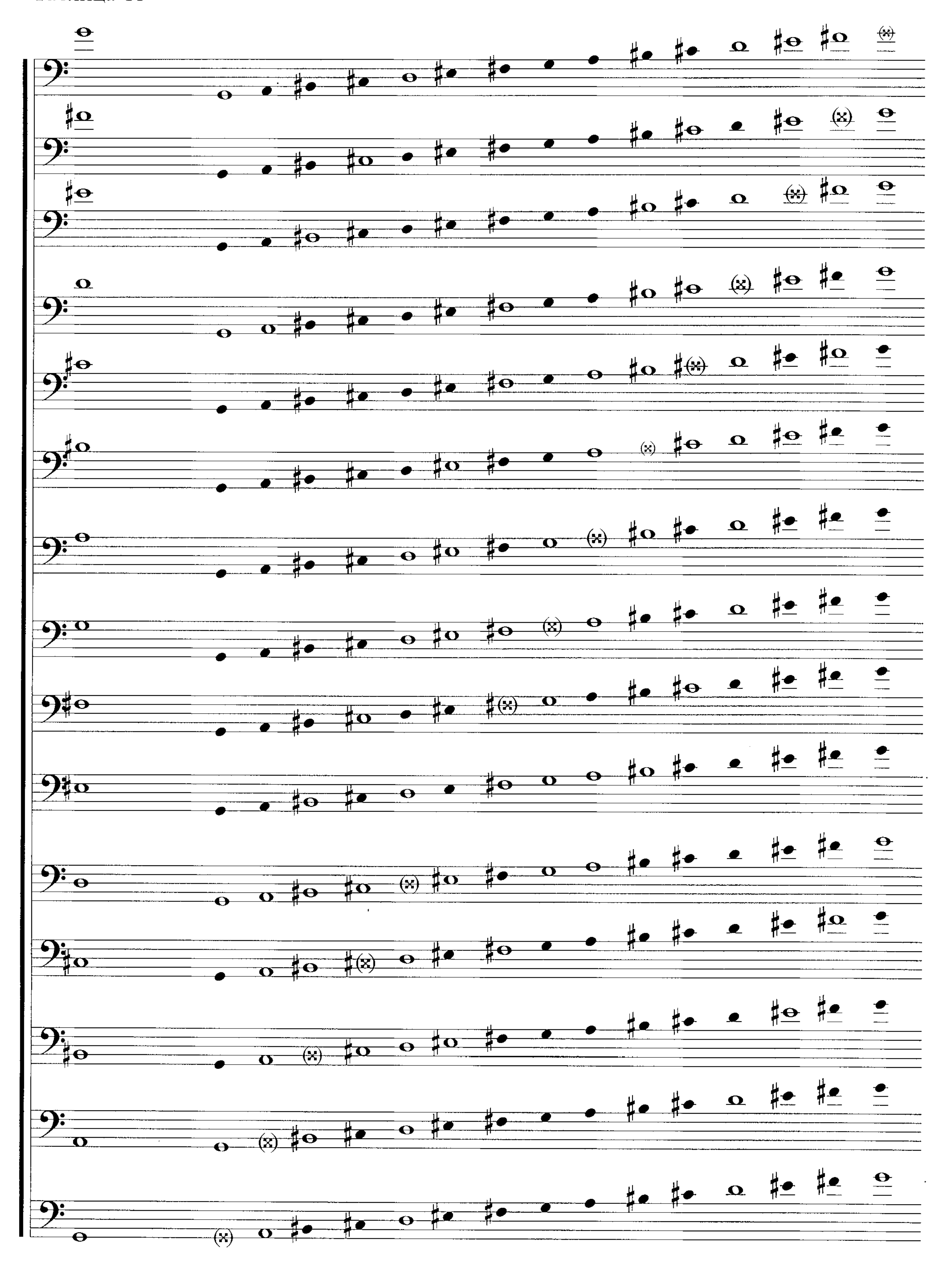
5/4-24/23-46/45

Таблица 10



7/6-15/14-16/15

Таблица 11



6/5-19/18-20/19